Pz 507 (1)

ACADEMIA DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria teatru, muzică, cinematografie

TOMUL 31
1984

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: MIHNEA GHEORGHIU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: ION ZAMFIRESCU

Membri: SIMION ALTERESCU, OCTAVIAN LAZĂR COSMA, MIHAI FLOREA, ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, ALFRED HOFFMAN, GEORGE LITTERA, RADU POPESCU, FLORIAN POTRA, ION TOBOȘARU, ZENO VANCEA, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU

Secretar științific de redacție: LUCIA ALEXANDRESCU

Secretar de redacție: DANIELA ARȚĂREANU

La revue STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, seria Teatru, Muzică, Cinematografie (Études et Recherches d'Histoire de l'Art, série Théâtre, Musique, Cinéma) parait 1 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ROMPRESFILATELIA SECTORUL EXPORT-IMPORT PRESĂ P.O. BOX 12—201, telex 10376, prsfi r, Calea Griviței 64—66, București, România. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

În țară revistele se pot procura prin poștă pe bază de abonamente. Prețul unui abonament este de 35 lei.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei, pe adresa: Institutul de istoria artei, Calea Victoriei 196, București, R—71101, c.p. 22—129, sector 1.

APARE O DATĂ PE AN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

P4 507

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 31 1984

SUMAR

ION ZAMFIRESCU — În aceste patru decenii de cultură românească... 3

STUDII

MIHNEA GHEORGHIU — Teatrul şi istoria 6
MIHAI VASILIU — Evoluţia dramaturgiei române contemporane — dimensiuni şi semnificaţii 9
MIHAI FLOREA — Spectacolul de teatru în cadrul Festivalului naţional « Cîntarea României » : realizări şi perspective 16
VASILE TOMESCU — Valori şi orientări ale muzicii româneşti contemporane 23
FLORIAN POTRA — Evocarea trecutului în filmul românesc 28

★

ADRIANA ŞIRLI — Repertoriul tematic al manuscriselor psaltice — modalitate de valorificare a patrimoniului muzical naţional . 35
ELENA ZOTTOVICEANU — Muzică şi viaţă socială în Braşovul secolului al XVIII-lea 42
LUCIAN DRIMBA — Noi contribuţii documentare la istoricul « Societăţii pentru crearea unui fond de teatru român în Ardeal » (I) 48
IOLANDA SOARE — Epic şi dramatic în creaţia eroului : Bălcescu în viziunea lui Camil Petrescu 54
DANIELA GHEORGHE — Sugestie şi metaforă în indicaţiile de joc scenic din dramele lui Camil Petrescu 60
IOANA MĂRGINEANU — Relaţia dintre actor şi *mass-media* (II). 66

NOTE ŞI DOCUMENTE

MIHAI MORARU — Teatru cult şi teatru popular în literatura română din secolul al XVIII-lea 75
EMILIA PAVEL — Măşti de teatru tradiţional din zona Iaşilor în ultimele decenii 79
ION CAZABAN — Un precursor al scenografiei româneşti moderne : Victor G. Stephănescu 83
LIZICA MIHUŢ — Turnee teatrale în Transilvania : Victor Antonescu şi Ion Brezeanu pe scena arădeană 89
CONSTANTIN CATRINA — Timotei Popovici la Braşov 92

CRONICA VIEŢII ŞTIINŢIFICE

Din viaţa ştiinţifică a Institutului de istoria artei (Iolanda Soare). 96
Călătorie de studii în S.U.A. (Hrisanta Marin) 97
Documentare în R.S. Cehoslovacă (Ion Cazaban) 98

INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI
PDIA 14.928 31/1984
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

* * *	*An Abridged History of Romanian Theatre* (Daniela Arţăreanu)	99
* * *	*Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa.* (Constantin Mălinaş). . . .	100
CAMIL PETRESCU	*Comentarii şi delimitări în teatru* (V.E. Maşek)	101
ALICE VOINESCU	*Întîlnire cu eroi din literatură şi teatru* (Ion Zamfirescu)	102
ION ZAMFIRESCU	*Teatrul romantic european* (Ion Toboşaru)	102
FLORIN FAIFER	*Dramaturgia între clipă şi durată* (Ana Maria Popescu)	103
VALENTIN SILVESTRU	*Ora 19*^{30} (Ana Maria Popescu)	104
CONSTANTIN MĂCIUCĂ	*Viziuni şi forme teatrale* (Ion Toboşaru)	105
AMZA SĂCEANU	*Clasicii nu vor să îmbătrînească* (Ion Zamfirescu) . . .	105
V. E. MAŞEK	*Literatură şi existenţă dramatică* (Daniela Gheorghe)	106
AURELIU MANEA	*Energiile spectacolului* (Iolanda Soare)	106
SEBASTIAN BARBU-BUCUR	*Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumănească.* I. *Catavasier* (Marin Velea)	107
OCTAVIAN LAZĂR COSMA	*Hronicul muzicii româneşti*, vol. V (Constantin Stihi-Boos)	108
OCTAVIAN NEMESCU	*Capacităţile semantice ale muzicii* (Liviu Dănceanu). .	109
DANA DUMA	*Autoportretele filmului* (Daniela Gheorghe)	110

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ÎN ACESTE PATRU DECENII DE CULTURĂ ROMÂNEASCĂ

Procesul culturii românești, în aceste patru decenii ce-au urmat actului istoric de la 23 August 1944, se caracterizează prin luciditate gînditoare, prin încredere în valorile și funcțiunile cunoașterii, prin conștiință și responsabilitate socială, prin voință comună de acțiune, toate acestea sub un semn de ordine și de construcție socialistă.

Ce linii directoare putem deslușì în datele și desfășurările acestui proces? Rîndurile de față își propun să vină rezumativ cu un răspuns.

O primă preocupare privește rolul reprezentat de factorul cultural, de-a lungul vremii, în formarea și dezvoltarea societății românești. Chestiunea datează mai demult; o întîlnim în convingerile și în actele multora dintre înfăptuitorii moderni ai renașterii noastre naționale. Aceasta, însă, nu înseamnă că era și clarificată pe deplin. Existau încă lacune și aproximații; fonduri întregi, presupuse ca putînd să dețină în ele date constitutive și informații revelatoare, așteptau să fie investigate; ne mulțumeam, oarecum, cu judecăți și explicații de suprafață; și, nu arareori gravitam și înspre interpretări de ordin idealizant, dispuse să amestece stringența adevărului obiectiv cu trăsături de orgoliu patriotic. Era necesar, era și timpul, ca în această materie să se vină cu ceva nou, regenerator, capabil să imprime lucrurilor forță și actualitate.

De aici, în problematica chestiunii, o seamă de întrebări, toate cu înțeles cardinal. Pe ce fonduri și agregări autohtone ne sprijinim, ca popor și ca istorie? Ce datorăm diferitelor influențe străine ce s-au produs în viața poporului nostru? La rîndul nostru, prin ce am fost prezenți în viața spirituală a lumii europene? Ce asimilări au putut să rezulte prin interferența elementelor originare cu cele venite din afară? Cît sîntem de edificați asupra faptului că sentimentul culturii face parte esențială din vocația și puterea de viață a entității noastre naționale? Trebuie să știm că aceste întrebări nu se adresează numai unor disciplini umaniste, în speță istorice, filologice, artistice. De fapt, adevărul lor de fond interesează tot ce poate fi afirmare, creație și spiritualitate românească. Nota pe care le-o impun cercetările actuale este o notă de exegeză și de metodă; nu mai puțin, este și una de perspectivă filozofică, în strînsă conexiune cu rostul axiologic al civilizației românești.

O altă preocupare, de fapt prelungire și întregire a celei dintîi, se referă la date și înțelesuri privind prezența românească în universalitatea lumii europene.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 31, P. 3–5, BUCUREȘTI, 1984

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Avem o istorie de două ori milenară. Simbioza daco-romană — acest adevărat act de naștere al poporului nostru — își are partea ei de reprezentanță în tabloul general al civilizației mediteraneene. De-a lungul unui întreg mileniu, cît a durat fenomenul migrațiilor de popoare, populația din ținuturile noastre s-a dovedit un factor de stabilitate, în măsură să opună tumultului migrator exemple de ordine și așezare. Întemeierea țărilor românești își are locul său bine marcat în lanțul marilor evenimente medievale; prin această întemeiere, se instituiau garanții de echilibru politic și de apărare militară într-unul din punctele cele mai deschise și mai vulnerabile ale continentului nostru. În rezistența de secole pe care țările românești au opus-o cuceririlor otomane, ideea europeană și datoria noastră spirituală față de această idee au contat în mod fundamental. Împrejurări, vitregii și constrîngeri istorice nu ne-au îngăduit ca în mișcările noastre de cultură să atingem proporții și străluciri ca acelea — de exemplu — pe care le întîlnim în renascentismul, barocul ori iluminismul din alte țări continentale. Nu e mai puțin adevărat, însă, că nu am rămas străini de nici unul din principalele curente ale spiritului european, că întotdeauna am fost aproape de esența lor și că, în măsura posibilităților, am contribuit și noi la patrimoniul lor de împliniri. În cîteva momente-cheie, în istoria noastră națională, au avut loc fenomene de revoltă și de revoluție social-politică; de fiecare dată, în afară de ceea ce trebuia să dezbată și ceea ce aveau de revendicat pe plan local, aceste fenomene s-au înscris și într-o contextualitate europeană, dedicată condiției umane în general și dreptului suveran la libertate. Și în gîndirea politică, și în tot acel freamăt intelectual ce a prezidat în secolul trecut la constituirea statului român modern, dimensiunea simțirii naționale și-a asociat deopotrivă și o dimensiune europeană. Iar între numele mari și reprezentative în cultura lumii, atît în direcții teoretice, cît și în altele aplicative, cîteva dintre acestea sînt numi de proveniență, formație și concepție românească.

Se știe, astăzi, că toate aceste chestiuni reclamă adînciri și studiu sistematic. Nu ar mai fi de ajuns să rămînem la intuiții, constatări și propoziții de caracter general. Acestui stadiu premonitoriu, reprezentat în trecut mai mult prin premise și simple începuturi, îi urmează acum, în epoca de față, o etapă integratoare de fixări și consolidări definitive. Linia cercetării românești, în lumina acestei evoluții și acestei răspunderi, înțelege ca în maturitatea ei științifică să includă și tot atîta perspectivă filozofică.

Intră în joc și o a treia preocupare, de data aceasta cu gravitare înspre datorii și acțiuni contemporane. Problemele lumii de azi, indiferent cîtă predominanță politică, socială ori economică ar exista în ele, reclamă deopotrivă și climaturi de cultură. În forma de viață socialistă; în raportarea exploziei tehnico-științifice la date și finalități morale ale condiției umane; în mijloacele de formare a omului-nou; în filozofia de pace, ca mentalitate comună și concepție de viață; în aducerea țărilor subdezvoltate ori în curs de dezvoltare la niveluri ale progresului mondial; în apărarea valorilor umaniste, ca temeiuri de istorie și de universalitate; în toate acestea, în interesul adevărului lor intrinsec și al plenitudinii lor istorice, este necesar ca argumentele ordinei raționale să-și asocieze și tot atîtea participări ale conștiinței sensibile. Aceste condiții se adresează tuturor popoarelor din lume. Ele cer popoarelor să gîndească militant asupra capacității lor de creație și să vină cu partea lor de specific în unitatea, armonia și funcționarea organismului universal.

Bilanțul fenomenului nostru cultural, de-a lungul deceniilor în cauză, reprezintă în sensul arătat o confirmare. Se desfășoară o largă acțiune de reconsiderare pe baze științifice a tot ce poate însemna document de creație și de patrimoniu național. Sînt în curs întocmiri de sinteze privind domeniile integrante ale civilizației românești. Funcționează un sistem de învățămînt clădit pe ideea că știința fundamentală și știința aplicată își sînt activități complementare. Străbate în totul o filozofie de respect și de încredere în misiunea culturii. Stăruiește convingerea că popoarele mici pot da umanității valori la fel de esențiale și de durabile ca și popoarele mari.

Festivalul « Cîntarea României », acțiune intrată în mentalitatea și programele permanente de activitate culturală ale țării, ilustrează și dinamizează aceste înfăptuiri. Denumirea acțiunii,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

într-adevăr, accentuează latura artistico-literară; în realitate, mişcarea are în vedere tot ce poate însemna viziune şi act de cultură. Aspecte privind cultura pragmatică se întîlnesc cu altele din sfera teoretică a cunoaşterii. Pe de o parte, toate acestea îşi propun să prospecteze continuu în fondurile şi în sursele de energie spirituală ale aşezării noastre ca popor; pe de altă parte, înţeleg să le asigure expresie şi putere de pătrundere în conştiinţele vremii.

În concluzie, putem privi în contextul cultural al acestor decenii cu un sentiment complex de mulţumire şi de încredere; pe linia şi în logica lor intimă, într-o strînsă asimilare dialectică, ne întîmpină deopotrivă cuceriri şi perspective.

ION ZAMFIRESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STUDII

TEATRUL ŞI ISTORIA

de MIHNEA GHEORGHIU

Lupta cu istoria se reduce la lupta cu moartea, cu decadenţa firii, cu entropia. Rezultatul e pururi acelaşi, fără alternativă. A mai murit un poet, un actor, un dramaturg, un om, oricît de mare a fost. Veşnicia rezistă inexpugnabilă dinaintea fragilităţii noastre, oricît de eroice. Unica ieşire onorabilă ar fi de a cădea în singurul « război just » purtat vreodată de omenire, acela dintre bine şi rău. Dar aceste noţiuni contradictorii n-au o ermeneutică unanim acceptată, noi înşine tot întrebîndu-ne şi socotind « ce e rău şi ce e bine » de la începutul istoriei, adică de la primul mormînt intenţional, semn al umanizării speciei.

În ultima piesă de teatru a lui Dürrenmatt — ultima şi cea de pe urmă, după declaraţia lui —, intitulată ironic *Achterloo* (în amintirea victoriei fără glorie de la Waterloo), autorul lui *Romulus cel Mare* se joacă-n batjocură cu Istoria, încercînd o « dezeroizare » printr-un colaj înadins anacronic, care vrea să se facă ecoul obsesiilor politico-sociale ale publicului său şi nu numai al său, pornind cu falsă inocenţă de la Napoleon din manualele de istorie, pe care-l execută, metodic şi fără perdea, în numele unei umanităţi alienate şi alienante. Această tehnică nu e prea nouă, alţii au produs-o mai înainte şi-n chiar dramaturgia noastră, lăsînd totuşi spectatorilor o perspectivă mai stenică decît aceea de a deveni cu toţii pacienţi ai doctorului Freud.

Despre teatrul (sincer sau fals) istoric se pot scrie la fel de multe cărţi ca despre Teatrul însuşi, fiindcă e o artă care s-a născut şi poate va pieri prin şi pentru istorie. De ce aşa? Pentru că slujitorii săi cei mai devotaţi au fost şi « sînt cronica vie şi prescurtată a vremurilor ». O spune, primul, Shakespeare, în ultima scenă a actului al doilea din *Hamlet*, aceea în care eroul său pune la cale (regizoral) celebra-i reprezentaţie de « teatru-n teatru », cugetînd :

...« Iar piesa mea-i capcana ce-n curînd
Va prinde-n ea pe rege şi-al său gînd ».

Pe scena naţională, ca şi pe scena mondială, în ultima vreme se înteţesc pînă la refuz tentativele autorilor dramatici de a căuta viitorul în trecut pe seama prezentului. Simpla piesă de

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 31, P. 6–8, BUCUREŞTI, 1984

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« teatru istoric » a cam fost trimisă la muzeu — și desigur pe nedrept — atunci cînd n-a fost actualizată forțat.

Pentru că am uzat deseori de « teatrul istoric » spre a-mi exprima una sau alta din obsesiile intelectuale care-și caută viitorul în trecut, un critic teatral a vrut să știe mai bine ce-ar putea să însemneze asta. Cred că-l interesa conceptul însuși despre genul acesta dramatic, dacă există unul sau unul singur.

Am ajuns să cred că nici o judecată despre trecut nu seamănă cu altă judecată despre același trecut, dacă sînt produse după un răstimp în care autorul și spectatorul au avut vreme să-și completeze « banca de date » despre epoca în chestiune. Citeodată și contemporanii pot fi preocupați de vechile probleme similare, dar acum dintr-o perspectivă deosebită. De exemplu, azi dramele istorice ale lui Shakespeare sînt interpretate ca teatru politic, ca tragedii ale puterii. N-ar fi exclus ca pe undeva vreun dictator contemporan să oprească reprezentarea lui *Richard al III-lea* sau *Macbeth*, așa cum naziștii luau *Negustorul din Veneția* drept o piesă antisemită.

Istoria nu este așa cum o cunoaște fiecare, nici chiar atunci cînd participăm la « făurirea » ei în epoci memorabile; dovadă, memoriile unor participanți la evenimente istorice cruciale, care nu se potrivesc întotdeauna cu adevărul istoric omologat de cercetători. De aceea orice imagine personală a acesteia poate fi supusă erorii. Îți trebuie o anume detașare de complexitatea momentului trăit, o detașare eroică sau una ingenuă, ca să descoperi simplul adevăr — aceasta fiind revanșa lui Apollo — că regele Midas are urechi de măgar. În dialogul său specific cu publicul, teatrul istoric își poate permite să fie credincios sie-însuși și muzei sale Clio din lumea « ce gîndea în basme și vorbea în poezii ».

Sorgintea genului este simplă. Ca să înțelegi mai bine un personaj într-o situație dată, pune-te în locul lui! Pirandello a inventat formula teatrală: fiecare cu adevărul său. Dar aici e vorba de ceva mai serios, care aduce cu taina euharistiei. Publicul e chemat să participe la un ritual în care sacrifică Actorul intrat în pielea eroului tragic.

Adevărul istoric este relativ, dar necesar și incoruptibil. N-am scris nimic de « inspirație istorică » în sensul licenței poetice. Ca să scrie comentarii despre războiul cu galii, era obligatoriu ca Cezar să ia parte la el; dramaturgul de azi trebuie să învețe și să știe totul despre « teatrul » acțiunii istorice la care s-a decis, adică totul și pro și contra. Poziția mea față de personaj și de timpul său mă privește și personal, fiindcă mă simt « acolo » și răspund de tot ce spun sau cred « atunci ». Nu pot fi de acord cu scriitorii care se folosesc de unele pagini ale Istoriei pentru a furniza ornamente lirico-filozofice pe marginea lor, repovestindu-le în absența trăirii originare.

Există în teatrul actual pe teme istorice o apreciabilă varietate în ambele direcții, adică atît spre modelul clasic, cît și în aria eseului dramatic (teatrul de idei) inaugurat de Bernard Shaw cu *Discipolul diavolului* și *Cezar și Cleopatra*. Acest soi de glumă inteligentă prefăcut cinică și în fond romantică stă la temelia multora dintre piesele repertoriului nostru istoric. Eu declarasem — cu ocazia colocviului de la Bacău —, că nu tot ce se joacă merită aplauze sincere. Unii cred că poți « polemiza » cu istoria. Nimic mai fals. Cred că și « demitizarea » este, în sine, un lucru neserios. Jocul cu istoria se produce în sfera existentului, iar viața trece pentru noi toți ireversibil. Să mă simt solidar cu această condiție tragică a omului din toate timpurile, cu « bietul om » confruntat cu toate vremurile. Iar Eroul, oricît de excepțional, de unic, nici el nu face excepție, ca fiu al Omului rătăcit în cărțile junglei. Glumele reușite la adresa istoriei sînt cele autocritice; de aceea, păcat de cei ce n-au umor. Mulți dintre colegii noștri au reușit s-o înțeleagă bine și-i admir pe cei care-și « povestesc gîndurile ».

După ce ne-au părăsit încă doi mari contemporani, încă tineri, ne-au tot chinuit gîndurile neputinței cărnii și îndoielii nădejdii supreme în durata spiritului.

Pot discuta mereu teatrologii și criticii dramatici despre estetica și etica actului teatral în istoria spectacolului; dar confruntarea actorului și poetului dramatic viu cu istoria vie nu mai este aceeași ca cea de altă dată și din altă parte, fiindcă așa cum zicea un filozof pesimist: « nu oricui i-a fost dat să observe de-aproape potopul ». Dürrenmatt n-are armele și bagajul combatantului în lupta cu « răul ca istorie », nici rațiunea sceptică necesară pesimistului care e în fond un optimist

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lucid, mai bine informat. (Ne întrebăm, prostește, de exemplu, pentru ce unii luptă pentru pace pregătindu-se de război).

Cine vrea să ia-n serios teatrul istoric în contextul culturii acestui veac trebuie să fie bine antrenat in artele marțiale. Ultima armă pe care Poetul și Actorul o mai pot încrucișa cu puterea destructivă a istoriei este inteligența. Nevoia lor utopică de « destin istoric creator » reflectă principala finalitate a tragismului eroului acestui secol : « oameni contra om ». În acest duel poetul-actorul a murit de mai multe ori, căci dacă « omul face istoria, la rîndu-i istoria îl distruge ».

Dar cu încăpățînare, împotriva destinului insolubil și intolerabil, luăm mereu totul de la început, pînă la eliminarea răului și instaurarea binelui în această mizerabilă și sublimă istorie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

EVOLUȚIA DRAMATURGIEI ROMÂNE CONTEMPORANE — DIMENSIUNI ȘI SEMNIFICAȚII

de MIHAI VASILIU

Un punct de vedere asupra evoluției dramaturgiei române contemporane — într-un moment în care contemporaneitatea devine *istorie* — nu poate evita, fără îndoială, relevarea coordonatelor dezvoltării, a dimensiunilor și semnificațiilor ei, în raport cu integralitatea fenomenului teatral național, cu trecutul, dar și cu perspectivele sale. Este ceea ce își propun, sintetic, rîndurile de față, fără a năzui, desigur, spre concluzii definitive.

1. *Potențialul de creație.* Analiza producției dramatice românești de-a lungul întregii sale evoluții relevă, din punct de vedere cantitativ, o creștere evidentă, invers proporțională cu extensia în timp a principalelor ei două perioade — cea anterioară anului 1944 și cea contemporană. Astfel, din totalurile aproximative de 1 300 autori și 3 300 texte dramatice, anilor 1944—1984 le revin peste 500, respectiv 1 400. Rezultă, în raport cu durata fiecărei perioade, o creștere a mediilor convenționale, de la 15 la 35 autori pe an, și a mediilor reale de la 10 la 35 piese pe an, reflectînd edificator, în plan specific, ansamblul transformărilor economice, sociale, politice, naționale și internaționale care au condus la existența României socialiste de astăzi. Exprimate arid, dar indispensabile pentru înțelegerea corectă a evoluției genului, aceste comparații au darul de a evidenția limpede *amplitudinea potențialului de creație* a deceniilor 5—9, cristalizat prin selecție în timp, în acele opere de vîrf la care obișnuim, pe drept cuvînt, să apelăm oridecîteori se cere a comenta viața noastră teatrală. Acest însemnat potențial s-a constituit și se constituie în continuare, an de an, prin aportul tuturor generațiilor de scriitori, de la cei afirmați în perioada precedentă (Camil Petrescu, Victor Eftimiu, Alexandru Kiriţescu, Mihail Sorbul, Ion Luca, Mircea Ștefănescu și alții) pînă la tinerii debutanți și, ca o expresie semnificativă a descentralizării și democratizării culturii naționale, prin aportul scriitorilor români, maghiari, germani și de alte naționalități, de pe întreg cuprinsul țării, inclusiv din zone lipsite în trecut de o tradiție teatrală, precum Neamț, Hunedoara, Bacău, Covasna, Vîlcea, Ialomița. Desigur, la dimensiunile relevate, zestrea literaturii dramatice acumulate vreme de patru decenii n-a putut evita o anume inegalitate valorică a creației; această inegalitate dă însă relief procesului de implacabilă selecție a valorilor, proiectînd în prim-plan realizările certe ale epocii și, mai ales, potențialul de creație *actual* al dramaturgiei naționale, exprimat în medie prin circa 50 de piese noi în fiecare stagiune și prin aportul constant al unui contingent de 150—180 de autori, de natură să ofere cu siguranță prezentului șansa cristalizării viitoarelor izbînzi.

2. *Condiționări obiective.* Transformarea acumulărilor cantitative în calitate a literaturii dramatice contemporane s-a produs, bineînțeles, în cadrul unui proces evolutiv puternic marcat de factorii social-politici și instituționali. Ea a beneficiat definitoriu de îndrumarea ideologică a

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 31, P. 9—15, BUCUREȘTI, 1984

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Partidului Comunist Român, de îndemnul și orientarea directă ale președintelui țării, Nicolae Ceaușescu, căruia teatrul românesc, cultura națională în ansamblu, îi datorează largile orizonturi umaniste deschise în ultimele două decenii, integrarea lor deplină în efortul întregului popor pentru edificarea societății socialiste, pentru perfecționarea personalității umane și a relațiilor sociale, pentru libertate și independență națională, pentru pace și prietenie pe planeta Pămînt. Toate acestea s-au tradus, practic, în viața teatrului, după cum se știe, prin crearea unei solide și moderne baze materiale, prin organizarea judicioasă a instituțiilor de spectacol, prin descentralizarea existenței lor, prin crearea acelui activ stimulent polivalent care constituie esența Festivalului Național « Cîntarea României ».

Dramaturgia originală, parte integrantă a fenomenului teatral, a găsit în toate aceste condiționări benefice ale cadrului social terenul prielnic unei dezvoltări progresive : răspunzînd cu elan comenzii sociale — înțeleasă ca necesitate conștientizată, dar și ca formă concretă, materială, de impulsionare a creației —, scriitorii s-au îndreptat spre teatru cu încredere și cu sinceritate, cu dăruire patriotică, cu sentimentul răspunderii pentru adevăr, ceea ce a contribuit, se înțelege, într-o măsură însemnată, atît la dezvoltarea literaturii pentru scenă ca atare, cît și la dezvoltarea artei scenice înseși ; pe de altă parte, dramaturgia originală n-a putut evita, cu evident folos, exigențele tematice și estetice ale repertoriului teatral, ca și cerința acoperirii acestuia într-o proporție ce depășește în ultimii ani 65 la sută. În același timp, ea s-a găsit, mai ales după 1965, în situația de a satisface pretențiile îndreptățite (cînd n-au fost excesive) ale regiei și scenografiei în direcția amplificării caratului de teatralitate a textului, dar și dorința actorilor, firească și dînsa, de a găsi în piese partituri generoase, complexe, apte să le pună în valoare recunoscutele resurse creative. În sfîrșit, trebuie să amintim aici importanța modului în care a fost receptată, de-a lungul anilor, creația dramatică, la nivelul publicului spectator. Acesta a înrîurit, fără îndoială, într-o măsură deloc neglijabilă, evoluția creației dramatice, fie într-un sens pozitiv, alergînd bucuros la piesele de reală valoare, fie într-unul negativ, supralicitînd gustul facil, îndeosebi în cazul comediei. O anume apropiere mai intimă a spectatorilor de viața teatrului, prin organizarea unor dezbateri publice privind fenomenul teatral, pare a determina, însă, în actualitate, un reviriment simptomatic pentru creșterea gradului de cultură teatrală a publicului și în primul rînd a tineretului, de bun augur în ceea ce privește aprofundarea calitativă a relației teatru (dramaturgie) — spectator.

3. *Treptele dezvoltării.* În pas cu progresul multilateral al societății postbelice, cu mutațiile survenite în planul conștiinței sociale, în formarea noilor mentalități și a noilor psihologii, individuale și colective, evoluția dramaturgiei naționale s-a produs în cîteva etape distincte, străbătute însă de același fir al continuității ce caracterizează întreaga dezvoltare a teatrului românesc, de la începuturile sale pînă în zilele noastre.

Cea dintîi dintre aceste etape (desfășurată între 1944 și 1953/1954) este considerată pe bună dreptate ca un timp al tranzițiilor. În primii patru ani, cînd teatrele particulare (chiar dacă, între ele, formațiile conduse de Maria Filotti și de Dina Cocea, de pildă, luptau cu energie pentru o nouă calitate a creației) coexistă cu primele instituții de un alt tip, înființate în 1946—1947 (Teatrul Municipal din București, Teatrul Muncitoresc C.F.R. Giulești, Teatrul Armatei etc.), tendințele de apariție a unei dramaturgii de o factură nouă, mai aproape de realitățile vremii, sînt vagi și confuze. Repertoriul Teatrelor Naționale, al celor stabile în genere, are un pronunțat caracter eterogen, mai ales în secțiunea pieselor originale (circa 70), cuprinzînd, alături de simple farse sau comedioare muzicale, lucrări cu o tematică viguroasă, dar lipsite de viabilitate.

Următoarele cinci-șase stagiuni constituie, în schimb, creuzetul în care se făuresc dezvoltările revoluționare ale teatrului românesc. Au loc, acum, evenimente hotărîtoare (etatizarea instituțiilor de spectacol ; înființarea unor noi teatre — în București, la Arad, Bacău, Baia Mare, Brăila, Constanța, Petroșani, Pitești, Ploiești, Reșița, Satu Mare, Sibiu, Timișoara, unele în limbile naționalităților conlocuitoare ; apariția învățămîntului superior de profil), evenimente hotărîtoare, deci, și pentru creșterea cantitativă a creației dramatice (circa 90 de titluri). Aceasta se instalează decisiv în sfera unei problematici inedite, pătrunsă de spirit revoluționar, printr-o serie de piese care, cu toate limitele lor (a se vedea paragraful 4), au pus, totuși, cele dintîi pietre de temelie noului edificiu al literaturii dramatice românești. Perioada de tranziție la care ne referim a însemnat, ca atare, o verigă indispensabilă dezvoltărilor ulterioare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Aceste dezvoltări ulterioare se încadrează în două etape, la rîndul lor distincte : una cuprinde anii 1953/54—1965, purtînd pecetea *afirmărilor* noii dramaturgii; cealaltă se desfăşoară din 1965 pînă în actualitate, purtînd pecetea *maturizării* ei depline, devenită posibilă desigur prin capacitatea intrinsecă de evoluţie a creaţiei, dar alimentată plenar şi determinată în fond de întregul curs înnoitor al civilizaţiei şi culturii româneşti deschis de Congresul al IX-lea al P.C.R.

Cei 11 ani care au trecut din 1953/54 pînă în 1965 oferă, într-adevăr, imaginea tonică a unor multiple afirmări, atît de ordin cantitativ, cît şi calitativ. Din primul unghi de vedere observăm că, în raport direct cu înfiinţarea încă a 10 teatre ori secţii (în Bucureşti, la Bîrlad, Botoşani, Galaţi, Oradea, Piatra Neamţ, Sibiu şi Tîrgu Mureş), reţeaua instituţiilor de spectacol dramatic ajungînd în linii generale la configuraţia actuală [1] — totalul pieselor noi (circa 300) este aproape dublu faţă de cel realizat în întreaga etapă de tranziţie, iar numărul pieselor reprezentate într-o stagiune variază între 31 şi 54 (faţă de 20—29 în perioada precedentă). Efectele de ordin calitativ ale acestor acumulări sînt evidente atît prin creşterea substanţială a ponderii autorilor de valoare şi cu o mai mare capacitate productivă, cît şi prin înmulţirea operelor importante, care se încadrează, fără dubiu, în patrimoniul durabil al dramaturgiei naţionale. Numelor intrate în circulaţie anterior, dar cu opere doar relativ reprezentative (Lucia Demetrius, Mihail Davidoglu, Laurenţiu Fulga, Aurel Baranga, Sütö Andras, Alecu Popovici), li se adaugă acum cele care — împreună cu ultimele trei — vor susţine cu autoritate şi longevitate nu numai etapa dată, ci în bună măsură şi pe cea următoare, pînă astăzi. Este vorba, în ordinea apariţiei în repertoriile teatrelor, de Horia Lovinescu (1953), Theodor Mănescu (la început în cuplu cu Silvia Andreescu, 1953), Nicolae Tăutu (1954), Virgil Stoenescu (1954), Al. Sever (1955), Ion Lucian (1956), I. D. Şerban (1957), Alexandru Voitin (1957), Mihnea Gheorghiu (1957), Paul Everac (1959), Méhes György (1959), Dan Tărchilă (1960), Titus Popovici (1960), Ştefan Berciu (1961), Gheorghe Vlad (1962), Teodor Mazilu (1962), Huszar Sandor (1962), Eugen Barbu (1963), Christian Maurer (1963), Ecaterina Oproiu (1965) [2]. Afirmările cele mai importante le cunosc — după cum reiese din analiza stagiunilor respective — comedia, piesa de dezbatere etică şi drama de inspiraţie istorică recentă, reflectînd lupta pentru eliberarea ţării de sub dominaţia fascistă.

Ultima treaptă a dezvoltării (1965—1984) aduce, în două decenii, dramaturgia originală la apogeul ei de pînă acum. Etapa cunoaşte acumulări de ordinul a peste 900 de noi piese şi peste 250 de noi autori. Prima cifră reprezintă *dublul* creaţiei dramatice din anii 1944—1964, a doua, *dublarea* contingentului de autori existent în 1965, debuşeul extraordinar al piesei contemporane româneşti producîndu-se (în condiţiile în care numărul teatrelor n-a mai crescut) pe cale *intensivă*, prin sporirea interesului general pentru creaţia naţională, în primul rînd la nivelul publicului. Numărul pieselor originale reprezentate într-o stagiune înregistrează şi el valori între 63 şi peste 100 — fără precedent în întreaga istorie a teatrului românesc —, ceea ce explică, în ansamblu, ponderea mare a dramaturgiei respective în repertoriile teatrelor. Maturizarea ei, ca rezultat al convergenţei tuturor factorilor pe care i-am invocat mai sus, se manifestă complex în calitatea operelor, în diversificarea problematicii abordate şi a mijloacelor de expresie, în valoarea literară a pieselor, dar şi în mărirea gradului lor de teatralitate, în modernitatea şi, prin aceasta, cum vom vedea, în amplificarea eficienţei lor educative. Lista autorilor menţionaţi pentru etapa precedentă se îmbogăţeşte, îndeosebi în anii 1966—1968, cu mulţi dramaturgi din toate generaţiile, care aduc patrimoniului existent viziuni şi forme teatrale inedite : Ion Băieşu şi D. R. Popescu (1966), Dumitru Solomon, Valeriu Anania, Leonida Teodorescu, Paul Cornel Chitic (1967), Ion D. Sîrbu, Iosif Naghiu, Marin Sorescu, Alexandru T. Popescu (1968). Seria debuturilor explozive în dramaturgie din aceşti ani se echilibrează treptat, dar continuă neîntrerupt pînă în prezent, prin Vasile Rebreanu şi Kocsis István (1969), Mircea Radu Iacoban (1970), Hajdu Gyözö (1971), Aurel Gh. Ardeleanu şi Mircea Bradu (1972), Romulus Guga (1973), Radu F. Alexandru (1974), Tudor Popescu (1976), Viorel Cacoveanu (1977), Constantin Cubleşan (1978), Fănuş Neagu (1979), Adrian Dohotaru şi Mircea Săndulescu (1980), rezumîndu-ne,

[1] Al patruzecelea şi ultimul colectiv s-a înfiinţat în 1969 la Satu Mare (secţia română).

[2] Concomitent, autori preţuiţi în epocă au avut, din felurite motive, o respiraţie creatoare mai scurtă: Tiberiu Vornic (1955), Teofil Buşecan (1956), Dorel Dorian (1959), Radu Cosaşu (1961), Sidonia Drăguşanu (1961), Ionel Hristea (1962) şi alţii.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se înţelege, la cele mai sigure dintre valori. Noua dramaturgie abordează precumpănitor reinterpretarea istoriei naţionale în viziuni contemporaneizante, problemele eticii şi echităţii socialiste şi dezbaterea de factură politică, în vreme ce comedia pare a-şi căuta, încă, făgaşuri înnoitoare.

4. *Conţinutul ideatic şi modernitatea creaţiei.* Un secol de evoluţie — de la revoluţia paşoptistă şi pînă la eliberarea patriei de sub dominaţia fascistă — a însemnat pentru dramaturgia românească, odată cu cristalizarea şi maturizarea în formele corespunzătoare dezvoltării naţionale în genere, odată cu efortul de integrare în universalitate, angajarea ei socială. Eroul dramatic, element esenţial al literaturii pentru scenă, principal purtător de cuvînt al autorilor, a căpătat în consecinţă, treptat, printr-o evoluţie netă şi rapidă, de-a lungul unui secol, consistenţă şi forţă de convingere, exprimînd, în creaţiile reprezentative, realitatea socială care l-a generat, contradicţiile ei izvorîte din antagonismul de clasă, dar şi permanenţele fiinţei noastre naţionale, lupta, idealurile şi năzuinţele poporului român. Modernitatea acelei dramaturgii s-a înfăptuit, astfel, în primul rînd ca o expresie consecventă a spiritului vremii în care a fost creată.

Constituind, prin operele ei reprezentative, atît în ansamblul lor, cît şi în ceea ce priveşte realizarea eroului dramatic o bogată şi fertilă tradiţie a angajării în contemporaneitate, literatura română din trecut dedicată scenei a creat, implicit, premisele necesare saltului calitativ pe care, în întregul configurării culturii socialiste, dramaturgia naţională din deceniile 6—9 ale veacului nostru era chemată să-l împlinească. Elementele tradiţionale provenite, pe un plan general, din sfera culturii teatrale universale şi, îndeosebi, pe un plan particular, specific, din cea a culturii teatrale naţionale, au oferit, deci, scrisului dramatic românesc din anii noştri, un teren pregătit temeinic pentru rolul fundamental nou al manifestării spiritului contemporan, modern în esenţa lui, conţinutul socialist.

Şi dacă în trecut spiritul contemporan al dramaturgiei naţionale, în ceea ce a avut acesta mai valoros, s-a manifestat îndeobşte prin atitudinea progresistă *individuală* a creatorilor — fie în sensul stimulării sentimentului patriotic (mai ales în drama istorică), fie în cel al criticării fenomenelor sociale negative (de obicei în comedia satirică) —, odată cu transformările revoluţionare care au condus, în ritm ascendent, la edificarea societăţii socialiste multilateral dezvoltate în România, spiritul contemporan în literatura dramatică originală, modernitatea ei funciară au devenit o componentă semnificativă pentru evoluţia *în ansamblu* a dramaturgiei. Această particularitate definitorie îşi găseşte explicaţia în faptul că operele dramatice realizate în deceniile noastre reflectă — fireşte în mod specific şi diferenţiat — o realitate socială complexă şi unitară, în permanentă modernizare, dar şi în faptul că ele se integrează, de asemenea unitar, programului ideologic al partidului comunist. Această particularitate exprimă totodată o necesitate istorică obiectivă, definită cu extremă claritate în acest Program : « ...în condiţiile orînduirii socialiste arta reflectă realitatea relaţiilor *noi* de producţie şi sociale, bazate pe egalitate şi dreptate socială, pe colaborare, prietenie şi stimă între oameni, *noua* poziţie a omului, de libertate şi demnitate socială » (subl. n.).

Punctul de contact între trecut şi prezent, elementul de continuitate între formele dramatice de odinioară şi cele reprezentative pentru societatea socialistă românească de astăzi a rezultat, la jumătatea veacului nostru, din interferenţa efortului creator datorat pe de-o parte unor dramaturgi de prestigiu consacraţi în perioada dintre cele două războaie mondiale — cum s-a arătat mai înainte — şi, pe de altă parte, unor mai tinere condeie aflate în pragul afirmării. Într-adevăr, în anii 1944—1953/54 noutatea tematică promovată de acestea din urmă a găsit puncte de sprijin în construcţiile mai solide, de inspiraţie preponderent istorică, ale celor dintîi, iar calitatea eroilor dramatici de a exprima spiritul revoluţionar al vremii a sporit la unii prin acuitatea problemelor puse, la ceilalţi, prin consistenţă. Exemplul cel mai concludent în această privinţă îl reprezintă *Bălcescu* de Camil Petrescu, operă în care abordarea problematicii istorice de pe poziţiile ideologiei marxist-leniniste îi conferă eroului o vigoare nouă, modernă pe atunci, trasînd în acelaşi timp importante jaloane pentru realizările ulterioare în acest domeniu.

Dramaturgia nouă îşi caută în schimb eroii în primul rînd în realitatea atît de efervescentă a zilei. Printre multe lucrări minore, de inspiraţie variată, în primul rînd piesele lui Mihail Davidoglu *(Omul din Ceatal, Minerii, Cetatea de foc)* şi ale Luciei Demetrius *(Cumpăna, Vadul nou, Oameni de azi)*, ca şi cele semnate de Aurel Baranga, Laurenţiu Fulga, Maria Banuş şi alţii, impun o problematică şi tipologii inedite. Eroul dramatic păstrează, în genere, în piesa de inspiraţie istorică şi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în comedia satirică trăsăturile tradiţionale, amendate de regulă prin implicări ale mecanismului luptei de clasă; dar el capătă dimensiuni fundamental noi în piesa de actualitate internă, îndeosebi atunci cînd înfăţişează oameni înaintaţi ai vremii. Din păcate, însă, modernitatea tematică a acestei dramaturgii n-a fost susţinută, în epocă, decît într-o mică măsură, de acele modalităţi de expresie care să-i asigure şi trăinicia artistică. Desigur, unidimensionarea eroilor, tratarea lor didacticistă, suflul lor scurt, comprimarea lor în formule, în scheme şi destine prefabricate, au putut fi tributare într-o anumită măsură şi unor orientări culturale înguste, rigide, ori imitării sterile a unor modele străine, dar ele trebuie explicate, în primul rînd diferenţiat, în funcţie de talentul scriitorilor şi capacitatea lor de a înţelege în adîncime noile comandamente ale vremii. Modernitatea acestor piese era relativă.

Treptat însă, conţinutul actual şi forma nouă au început să se echilibreze, iar patrimoniul dramaturgiei originale s-a îmbogăţit în ultimele decenii cu opere de valoare, de o modernitate incontestabilă, care exprimă cu din ce în ce mai mare forţă de convingere spiritul vremii. Este evident faptul că prin multe piese şi prin multe personaje principale s-a dezvoltat, cu timpul, un nou concept de actualitate, dar şi de modernitate, în cadrul căruia reflectarea noilor trăsături umane, a faptelor de viaţă şi a semnificaţiilor funciar contemporane edificării orînduirii socialiste ocupă un loc central.

Acest proces s-a produs în etapele de afirmare şi apoi de maturizare a dramaturgiei originale (a se vedea paragraful 3). Prima este marcată la diferite intervale, oarecum ritmic, de opere importante, care-şi verifică valoarea şi prin rezistenţa în timp: *Mielul turbat* de Aurel Baranga (1953), *Cetatea sfărîmată* de Horia Lovinescu (1955), *Trei generaţii* de Lucia Demetrius (1956), *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava (1956), *Secunda 58* de Dorel Dorian, *Passacaglia* de Titus Popovici (1960), *Proştii sub clar de lună* de Teodor Mazilu (1962), *Simple coincidenţe* de Paul Everac şi *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu (1965). Ele se caracterizează, în linii generale, prin îmbogăţirea eroului dramatic cu elemente de viaţă care-i dau complexitate şi ca atare putere de convingere, suportul lor uman sporeşte în consecinţă, tipologia se diversifică, se amplifică relaţiile în cadrul conflictului dramatic — toate acestea îndeosebi în piesele inspirate direct din faptul de viaţă contemporan, piese care păstrează încă, deşi mai nuanţat, o anume tendinţă demonstrativă. Modernitatea, de esenţă, a piesei lui Teodor Mazilu, ca şi aceea, mai pronunţat formală, a lucrării Ecaterinei Oproiu, se detaşează în contextul epocii, vestind realizări de factură nouă, aşa cum se întîmplase, de altfel, cu 12 ani în urmă, şi cu *Mielul turbat*.

A doua etapă reflectă pregnant modificările determinate în sens pozitiv în planul vieţii sociale de către Congresul al IX-lea al P.C.R. şi este dominată de opere ca (în ordinea alfabetică a autorilor): *Opinia publică* de Aurel Baranga, *Chiţimia* de Ion Băieşu, *Camera de alături* de Paul Everac, *Evul mediu întîmplător* de Romulus Guga, *Sîmbătă la Veritas* de Mircea Radu Iacoban, *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă* de Horia Lovinescu, *Aceşti nebuni făţarnici* de Teodor Mazilu, *Politica* de Theodor Mănescu, *Într-o singură seară* de Iosif Naghiu, *Aceşti îngeri trişti* de D. R. Popescu, *Cuibul* de Tudor Popescu, *Puterea şi adevărul* de Titus Popovici, *Clipa* de Dinu Săraru (dramatizare de V. Stoenescu), *Arca bunei speranţe* de I. D. Sîrbu, *Diogene cîinele* de Dumitru Solomon, *Matca* de Marin Sorescu, *Bocet vesel...* de Sütö Andras. Odată cu creşterea substanţială a producţiei dramatice apare evidentă acum o sporită teatralitate a pieselor, diversificarea formelor dramatice moderne, adîncirea problematicii umane şi a investigaţiei psihologice; «umanizarea» eroilor capătă dimensiuni filozofice, procesele de conştiinţă devin curente; se poate afirma că — existînd încă, fireşte, multe posibilităţi de perfecţionare — manifestarea spiritului contemporan, ca şi modernitatea scriiturii şi-au dezvoltat valenţele multiple, implicînd în primul rînd aspectele progresive ale formării conştiinţei socialiste, ceea ce a contribuit şi contribuie definitoriu la amplificarea eficienţei educative a pieselor. Concomitent, astfel de preocupări au cuprins, în forme specifice, şi drama de inspiraţie istorică, dezvoltată cu prioritate în această a doua etapă, atît în linia tradiţională, modernizată însă prin elemente comune cu cele relevate deja (*Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă, 1966; *Petru Rareş* de Horia Lovinescu şi *Procesul Horia* de Al. Voitin, 1967; *Floriile unui geambaş* de Sütö Andras, 1975; *Drumuri şi răscruci* de Paul Everac, 1982; *Greul pămîntului* de Valeriu Anania, 1983), cît şi într-o direcţie de modernitate în substanţă, utilizînd adesea cu mare originalitate simbolul şi metafora (*Croitorii cei mari din Valahia* de Alexandru Popescu, 1968; *Săptămîna patimilor* de Paul Anghel, 1969; *Capul* de Mihnea Gheorghiu, 1975; *Răceala*, 1977, şi *A treia ţeapă*, 1978, de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Marin Sorescu; *Piticul din grădina de vară*, 1974, și *Muntele*, 1977, de D. R. Popescu), modalitatea documentară (*Zodia taurului* de Mihnea Gheorghiu, 1971; *Hotărîrea* de Mircea Bradu, 1977) ori expresia concentrată, de mare tensiune intelectuală (*O șansă pentru fiecare* de Radu F. Alexandru, 1979).

Un asemenea proces evolutiv complex n-a fost, bineînțeles, lipsit de sinuozități și chiar de eșecuri. Răsfrîngîndu-se într-un evantai de sensuri tot mai larg, noțiunea de contemporaneitate și-a alterat uneori conținutul prin extensiunea în zone mai mult sau mai puțin depărtate de adevărul realității socialiste. Au apărut, din fericire în puține cazuri, preocupări fals actuale, periferice, încorporate în eroi artificiali, ambiguități și confuzii, atitudini critice în sine. Se înțelege că în astfel de cazuri modernitatea creatoare a fost și ea metamorfozată brutal în modernism, ducînd, pe alocuri, la diminuarea forței educative a unor spectacole. Fără îndoială, asemenea manifestări — de altă factură și într-o proporție mult mai redusă decît cele existente în prima etapă de evoluție a noii dramaturgii — au afectat numai într-o mică măsură dezvoltarea normală a literaturii dramatice; ele îndeamnă, însă, la reflecție în privința creșterii, în continuare, a capacității dramaturgiei originale de a surprinde dominanta constructivă a evoluției sociale, de a reflecta procesul de perfecționare multilaterală a omului și a relațiilor acestuia cu semenii săi, de a sesiza și susține în profunzime și cu pasiune elementul nou, progresul în viața socială, de a crea eroul dramatic exponențial, modelul uman în stare să insufle vigoare și spirit revoluționar teatrului românesc.

5. *Ritmurile înnoirii.* Constituit prin dezvoltările amintite, fondul actual de dramaturgie originală nu exprimă totuși, bineînțeles, totalitatea scrierilor existente, cuprinzînd numai acele lucrări care au supraviețuit timpului, datorită valorii lor literare și teatrale, care au inclus și includ mereu un anume cuantum de înnoire, capacitatea de a fi necontenit în pas cu progresul social și uman al vremii. Din etapele de evoluție anterioare anului 1965 au mai rezistat, de exemplu, în repertoriu, după această dată, doar 30 la sută dintre autori și 40 la sută dintre piese, procente încă mult scăzute pentru configurația repertorială din ultimele patru-cinci stagiuni. Se poate aprecia deci că repertoriul actual al teatrelor este unul cu totul *nou*, la capitolul creației originale, față de cel din anii 1944—1965 și, desigur, într-o mare măsură, nou chiar și în raport cu dramaturgia scrisă în deceniul următor (1965—1975), din care mai sînt active în prezent doar vreo 70 de piese, din peste 400! *Înnoirea* creației dramatice se suprapune prin urmare procesului de *selecție* în timp, conducînd împreună la cristalizarea valorilor autentice, durabile. (Firește, procesul e relativ pînă la un punct, deoarece se întîmplă, nu o dată, ca o piesă ieșită o vreme din atenția publică să-și regăsească prețuirea după mai mulți ani — relativitate ce nu afectează însă sensul general al evoluției.)

Ritmul înnoirilor — produs din impulsul interior al creatorilor, din cerințele repertoriului, ca și din felurite împrejurări conjuncturale — cunoaște, după cum am și văzut în parte (paragraful 3), variații exprimate prin apariția autorilor noi și a pieselor inedite. Urmărind evoluția acestor coordonate de-a lungul stagiunilor contemporane ale teatrului românesc, se poate observa că ritmurile au avut un caracter ascendent constant în ceea ce privește piesele (de la 11 în 1944/45 la 50—60 în ultimele stagiuni) și unul mai oscilant la nivelul autorilor dramatici, stabilizat, însă, în deceniul din urmă, între 10 și 20, fapt de natură să asigure, așa cum am mai arătat, *continuitatea* procesului de înnoire și implicit de selectare a valorilor.

Analizînd acum lucrurile pe întreaga durată a dezvoltării dramaturgiei naționale — întrucît procesul în discuție devine cu atît mai edificator cu cît avem în vedere un interval temporal mai mare — vom constata că își mai păstrează actualitatea (pentru scenă) numai 23 de autori și 58 de piese din totalul de circa 2 000! Dintre acestea din urmă 21 au o « vechime » între 75 și 150 de ani, iar 37 între 40 și 73 de ani. Rezultă, aplicînd aceeași modalitate de calcul, că din actuala dramaturgie contemporană au — desigur, teoretic — șansa « clasicizării », a supraviețuirii în următoarele decenii, aproximativ 15—16 autori și 22—23 de piese, ceea ce — cu toate riscurile prospectivității de această natură — demonstrează totuși, foarte clar, cît de sever acționează, din fericire pentru calitatea creației, selecția în timp a valorilor și, mai ales, cît de important este pentru viitorul dramaturgiei naționale ca actualul curs cantitativ al comenzii sociale să continuie și să fie chiar amplificat.

6. *Receptarea creației dramatice ca producție teatrală.* Acceptat îndeobște (cu toate reticențele ce mai persistă pe alocuri în lumea autorilor dramatici), adevărul exprimat de Henri Gouhier în for-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mula « singura suveranitate conformă esenței teatrului este aceea a întregului asupra părților »[3] —, adevăr în virtutea căruia destinul literaturii dramatice nu se poate împlini integral decît în contextualitatea spectacolului de teatru, a fenomenului teatral în ansamblu — ne obligă să luăm în considerare, pentru a finaliza, cît de sintetic, schița coordonatelor de evoluție a dramaturgiei române contemporane, prezența acesteia în repertoriul teatrelor, ca produs artistic, receptat de public.

O asemenea analiză poate avea în vedere, mai întîi, ponderea speciilor dramatice de-a lungul anilor, conducîndu-ne la concluzia afectată în anume măsură de interferarea acestora în aceeași operă, procedeu propriu modernității genului, mai ales în ultimii 15—16 ani — că predominantă a fost drama de inspirație contemporană (prezentă cu circa 760 de piese și 1 700 de premiere), urmată de comedie (cca 380 de piese cu peste 1 000 de premiere), de drama istorică (160 piese, 500 premiere) și de piesa pentru copii[4], aparținînd de regulă basmului (circa 100 de piese cu 170 de premiere). Din cele aproximativ 3 400 de premiere care au avut loc în 40 de ani în secțiunea contemporană a repertoriului național, drama, în variatele ei ipostaze, ocupă deci mai mult de jumătate, constituind terenul preferat (și cel mai adecvat) pentru dezbaterea complexelor și complicatelor probleme ale omului contemporan, societății sale și idealului său politic. Drama istorică și comedia — specii tradiționale ale dramaturgiei române — par a rămîne în urma ponderii realizate în perioada interbelică : cea dintîi, puternic stimulată prin aniversarea marilor evenimente și personalități ale trecutului de luptă pentru libertate al poporului român (realizarea unității naționale, a independenței de stat, semicentenarul partidului și mișcările revoluționare din 1784, 1821, 1848 și 1907, efortul de apărare a ființei naționale întreprins de voievozii Mircea cel Bătrîn, Vlad Țepeș, Iancu de Hunedoara, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul etc.), n-a dăinuit, de regulă, în timp, mult după momentele sărbătorești ; cea de-a doua, văduvită în ultimii ani de aportul lui Aurel Baranga, al lui Teodor Mazilu și al altora, își caută, după cum am mai spus (în primul rînd prin Ion Băieșu, Tudor Popescu și Dumitru Solomon) noi făgașuri ale dezvoltării, îndeosebi pe linia satirei constructive.

Încercînd a clasifica autorii contemporani după prezența lor în repertoriu (pe baza unui posibil indice rezultat dintr-un calcul ce include numărul pieselor, numărul de ani în care au fost jucate și numărul premierelor realizate, vom avea în față următoarea succesiune, valabilă pentru sfîrșitul anului 1983 : Tudor Popescu, Paul Everac, Horia Lovinescu și D. R. Popescu, apoi Dan Tărchilă, Aurel Baranga, Ion Băieșu, M. R. Iacoban, Adrian Dohotaru, Dumitru Solomon, Ștefan Berciu, Lucia Demetrius, Theodor Mănescu, Dorel Dorian, Teofil Bușecan, Mihail Davidoglu, I. D. Sîrbu, Marin Sorescu, Teodor Mazilu ș.a.m.d. După numărul de piese jucate, în vîrful piramidei s-ar afla la aceeași dată Paul Everac (de departe cel mai productiv autor), Horia Lovinescu și D. R. Popescu, iar după numărul premierelor cu toate piesele care au văzut lumina rampei, Aurel Baranga (peste 230 !), Horia Lovinescu și Paul Everac (fiecare peste 130).

Cele mai agreate piese ale întregii perioade contemporane a teatrului românesc — aproximativ 50 — au întrunit fiecare de la 10 premiere în sus, în fruntea ierarhiei situîndu-se, cu peste 20 de montări, în ordine descrescîndă, *Mielul turbat*, *Opinia publică* și *Sfîntul Mitică Blajinul* de Aurel Baranga, *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu și Octavian Sava, *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu.

Firește toate aceste date prin care am dorit să exemplificăm cîteva dintre tendințele mai bine marcate ale evoluției dramaturgiei contemporane ca repertoriu teatral nu și-ar putea dezvălui întreaga semnificație dacă nu le-am converti într-o ultimă cifră, care (chiar calculată cu oarecare aproxinație, deoarece pentru anii de început ai perioadei, informațiile sînt lacunare) definește edificator împlinirea supremă a efortului de creație dramatică, a întregii activități teatrale de altfel, prin coeficientul de interes din partea publicului. Vom spune, așadar, că numărul total al spectatorilor a crescut de la 1 430 000 în 1938 la peste 5 000 000 în 1983 și că, de-a lungul celor patru decenii examinate, piesa originală a cucerit adeziunea certă a cel puțin 70 000 000 de spectatori, într-o țară a cărei populație a evoluat în același interval de timp de la 15 la 23 de milioane. Sînt, pe meridianele și paralelele Terrei, puține alte locuri care să fi atins asemenea parametri, atît de semnificativi pentru gradul de cultură și de civilizație al unui popor.

[3] *L'Essence du théâtre*, Paris, 1943, p. 76.

[4] Ne referim aici la piesele reprezentate pe scenele teatrelor *dramatice*, cantitatea lucrărilor specifice teatrului de păpuși și de marionete fiind mult mai mare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SPECTACOLUL DE TEATRU ÎN CADRUL FESTIVALULUI NAȚIONAL «CÎNTAREA ROMÂNIEI»: REALIZĂRI ȘI PERSPECTIVE

de MIHAI FLOREA

Acolada de timp pe care o închid între ele cele două însemnate repere spirituale — Congresele I și al II-lea ale educației politice și culturii socialiste (iunie 1976 și, respectiv, iunie 1982) — coincide cu lansarea și desfășurarea primelor ediții ale Festivalului național « Cîntarea României », acțiune cu dimensiuni și străluciri de epopee, inițiată de secretarul general al partidului și președintele republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Conceput ca suită permanentă de eforturi, cuceriri, împliniri, depășiri și autodepășiri în planul muncii fizice, al creației tehnico-științifice și al celei artistice, și nu ca start pentru concursuri mai mult sau mai puțin spectaculoase — spectaculos este tot universul pe care-l reprezintă acest festival de proporții și implicații necunoscute pînă acum la noi —, Festivalul național « Cîntarea României », ajuns în 1984 la cea de a cincea ediție, l-a preocupat, de la început, pe secretarul general al partidului, care îi acordă, de fiecare dată, atenție în cuvîntările sale, aducînd noi orientări, noi indicații, noi îndemnuri pentru mai buna înțelegere a rosturilor lui. În expunerea la primul Congres al educației politice și culturii socialiste este formulată ideea necesității unei ample manifestări, care să impulsioneze și munca productivă și creația științifică și activitatea spiritual-artistică, o manifestare efectiv utilă, eficientă, și nu una formală, ocazional-festivistă : « Trebuie să stimulăm mai mult spiritul de creație al maselor în sfera culturii, dezvoltînd cenaclurile literare, cercurile artistice, cercurile cu caracter științific și tehnic. În acest scop este necesar să se extindă cenaclurile de creație și interpretare artistică, atît la nivelul comunelor, orașelor și județelor, cît și la nivelul întregii țări, veghind ca acestea să capete un caracter activ, nu formal, și să reprezinte un mijloc eficient de manifestare a talentelor autentice de masă, de participare a oamenilor muncii la viața culturală a societății noastre. În acest sens, cred că ar fi bine să ne gîndim la organizarea anuală, la începutul lunii iunie, a unor festivaluri sau concursuri naționale, cultural-sportive, pe întreaga țară ». Ideea aceasta era expusă la 2 iunie 1976. Cîteva luni mai tîrziu, Festivalul național « Cîntarea României » era lansat. Presa centrală și locală, revistele de specialitate, radioul și televiziunea aduc zilnic vești de pe imensa scenă — practic confundabilă cu suprafața întregii țări — a noului festival.

O primă constatare se poate face de la început : « Cîntarea României » este festivalul cu cea mai largă arie de cuprindere, cu cea mai diversă paletă de manifestare din cîte au fost vreodată organizate la noi. Lucrul acesta se vădește din primele săptămîni și el va deveni tot mai vizibil, tot mai pregnant, pe măsură ce festivalul, cu fazele sale — de masă, județene, interjudețene, finale — va înainta, crescînd în amploare și în ecouri de la o ediție la alta. O altă caracteristică, ce ține de structura festivalului, de esența lui, este democratismul lui, izvorînd nemijlocit din democratismul

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 31, P. 16–22, BUCUREȘTI, 1984

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

culturii naţionale actuale. « Cîntarea României » este una din expresiile majore ale democratismului orînduirii noastre în general, şi ale vieţii politico-educative şi cultural-spirituale în special, ale eforturilor multiple — şi multiplu conjugate — de obţinere a celui mai nobil şi mai complex « produs » — omul nou. O altă trăsătură definitorie a festivalului o reprezintă propensiunea spre inedit, cultivarea iniţiativei, întreţinerea climatului novator, ieşirea din convenţionalism, din deprinderile rutiniere. Tocmai asupra acestei din urmă caracteristici îşi propun să stăruie paginile ce urmează, punînd în lumină acele acţiuni care constituie noutăţi în suita manifestărilor de cultură teatrală, generate de Festivalul naţional « Cîntarea României ».

Contemporan — iată o noţiune ce preocupă în cel mai înalt grad spiritele în domeniul literaturii, al artelor spectacolului, al muzicii şi cinematografiei, al artelor plastice, al culturii în general. Preocuparea nu e de dată recentă şi nu se întîlneşte numai pe agenda de lucru a creatorilor, a teoreticienilor şi a practicienilor dintr-o singură ţară. Neîndoielnic, în antichitate, Platon şi Aristotel, Eschil, Sofocle şi Euripide îşi puneau şi ei întrebări în legătură cu această noţiune, cu semnificaţiile şi implicaţiile ei. Neîndoielnic, marilor personalităţi ale Renaşterii nu le-au fost străine colocviile sau solilocviile în legătură cu ce însemna, atunci, a fi contemporan, şi lucrul este vizibil în tot ceea ce aceste personalităţi au creat. tocmai în dorinţa de a răspunde spiritului epocii lor, de a consona cu contemporanii. Aceleaşi constatări pot fi făcute pe marginea tuturor marilor perioade, a tuturor marilor momente din istoria culturii, de la noi şi de pretutindeni, din vechime pînă în zilele noastre. Cu atît mai justificat, mai de-nţeles, mai imperios necesar apare — mai exact spus reapare — e drept, în circumstanţieri noi, în alt context social-politic, problema *contemporaneităţii* şi a *spiritului contemporan* în zilele noastre în România socialistă. Iată temeiuri pentru care, sub imboldul Festivalului naţional « Cîntarea României », a fost iniţiată la Braşov, cu începere din 1978, o manifestare teatrală profesionistă anuală de mare amploare — *Festivalul de teatru contemporan* — reunind spectacole, oameni de teatru (dramaturgi, istorici, critici, teoreticieni) şi un public extrem de numeros, de avid, manifestare ce se înscrie în cronica fiecărei stagiuni ca un moment de referinţă, ca un eveniment de ecou republican. Şi iată cum, sub egida acestui festival braşovean, pe agenda colocviilor, a simpozioanelor organizate, figurează la loc de cinste teme ca : « Sarcinile esenţiale privind creşterea calităţii politice şi artistice a repertoriului contemporan » sau « Repertoriul contemporan, principala sferă de angajare ideologică a teatrului » etc. Definite astfel, temele au stîrnit intervenţii substanţiale în legătură cu criteriile şi modalităţile jalonării repertoriului general, ale alcătuirii — dacă se poate cu un profil distinct — repertoriului fiecărei instituţii profesioniste, potrivit sarcinilor plurivalent-educative cărora trebuie să le răspundă repertoriile — imediat şi în perspectivă ; dar, formulate în acest chip, temele au generat şi consecinţe nedorite sau care n-au putut fi prevăzute. Concentrîndu-se asupra teritoriului propus — repertoriul —, participanţii la dezbateri nu au putut acorda acelaşi interes, aceeaşi atenţie unei alte probleme — majoră şi ea — şi anume *transpunerea scenică* a repertoriului, modului în care aceasta este sau nu pătrunsă de spirit contemporan, măsura în care răspunde sau nu gustului contemporan al publicului de la noi, chipul în care se racordează sau nu la sensul contemporan al evoluţiei artelor noastre în etapa istorică pe care o trăim, etapă a construirii societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintării ţării spre comunism.

Afişul festivalului braşovean a reunit, de-a lungul anilor, lucrări dramatice originale valoroase, datorate unor dramaturgi reprezentativi ai epocii noastre, lucrări care s-au bucurat de inspirate montări pe scenele teatrelor din toată ţara : *Un pahar cu sifon* de Paul Everac (Teatrul Naţional din Craiova), *Evul mediu întîmplător* de Romulus Guga (Teatrul Mic), *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă* de Horia Lovinescu (Teatrul German de Stat din Timişoara), *Pluta meduzei* de Marin Sorescu (Teatrul de Stat « Valea Jiului » din Petroşani), *Muntele* de D. R. Popescu (Teatrul Dramatic din Braşov), *Noaptea pe asfalt* de Theodor Mănescu (Teatrul Maghiar de Stat din Sfîntu Gheorghe), *Floriile unui geambaş* de Sütő András (Teatrul Naţional din Tg. Mureş, secţia română), *Între etaje* de D. Solomon (Teatrul Dramatic din Braşov), *Cuibul* de Tudor Popescu (Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ) etc. În legătură cu aceste piese — şi altele, dintre cele jucate la Braşov — s-a considerat un succes de prestigiu faptul că ele prezintă structuri dramatice înnoite, tematici diversificate, mai multă aplecare spre investigaţia psihologică de substanţă, piese ce anunţă o direc-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţie îmbucurătoare în dramaturgia noastră de actualitate, şi le fixează un loc notabil în arta spectacolului, în climatul deosebit de fertil al Festivalului naţional « Cîntarea României ».

Multe latenţe, multe năzuinţe, multe ambiţii — în sensul nobil al cuvîntului — culturale locale prind viaţă, devin realităţi sub influenţa ambianţei stimulative pe care o întreţine « Cîntarea României ». Iată un asemenea exemplu. La Sf. Gheorghe, oraş în care Teatrul Maghiar de Stat ajunge în 1978 în cel de al treizecilea an al existenţei sale, se dorea de mai multă vreme materializarea unei iniţiative care să înscrie instituţia pe orbita centrelor ce găzduiesc manifestări de interes republican, manifestare cu urmări dintre cele mai fericite şi pentru teatrul şi pentru publicul din judeţul Covasna. Festivalul naţional « Cîntarea României » înscrie în filele sale o asemenea acţiune, cu un generic nu se poate mai potrivit pentru locul unde urmează să se desfăşoare : « Teatrul în slujba luptei comune a oamenilor muncii din România, fără deosebire de naţionalitate, pentru făurirea societăţii socialiste multilateral dezvoltate ». Manifestarea, aflată la prima ediţie, programează, în aprilie 1978, un festival deschis instituţiilor teatrale profesioniste de limbă română, maghiară, germană, idiş, precum şi un colocviu. 16 spectacole, prezentate de Teatrul de Stat din Arad, Teatrul Naţional din Tg. Mureş (secţia maghiară), teatrele maghiare de stat din Cluj-Napoca, Timişoara, Sf. Gheorghe, secţiile maghiare ale Teatrului de Stat din Oradea şi Teatrului de Nord din Satu Mare, Institutul de teatru « Szentgyörgy István » din Tg. Mureş, au fost urmărite, seară de seară şi matineu de matineu, de un public numeros, entuziast şi interesat, care, dincolo de barierele de limbă, a receptat integral mesajul umanist al festivalului, a vibrat sincer, în consonanţă cu scopurile sale educative, văzînd în această trecere în revistă a unui însemnat număr de piese originale o şcoală de înalt patriotism, o lecţie vie, practică, de internaţionalism, o nouă expresie a democratismului culturii noastre de astăzi. Opţiunile teatrelor au avut un numitor comun — opere din dramaturgia originală — ceea ce a dat unitate şi profil festivalului. Au fost aplaudate piese ori dramatizări datorate lui Alexandru Sahia, Horia Lovinescu, Paul Everac, Marin Sorescu, Sütő András, Méhes György, Eugen Barbu, Hans Kehrer, Tamási Aron, Kocsis István, Veress Dániel, Szabó Lajos, Tömöri Peter, Kós Karoly. Colocviul a prilejuit un rodnic schimb de opinii în legătură cu traducerea dramaturgiei româneşti actuale în limbile naţionalităţilor conlocuitoare şi necesitatea reprezentării ei mai intense pe scenele teatrelor de limbă maghiară, germană, idiş, în legătură cu nivelul interpretativ — sub raport regizoral, scenografic, actoricesc — al colectivelor venite la Sf. Gheorghe şi cu drumul ascendent pe care acestea trebuie să-şi orienteze eforturile viitoare. Cîştigul cel mai important cu care se soldează festivalurile şi colocviile de la Sf. Gheorghe, sesizat şi consemnat şi în presa centrală şi în cea locală, este legat de constatarea că teatrul, alături de celelalte arte, poate determina efectiv consolidarea căilor de comunicare reciprocă scenă-public-critică şi poate conferi noi dimensiuni procesului de întărire a unităţii cultural-politice a poporului nostru, de modelare a noului profil moral al oamenilor muncii din România contemporană, indiferent de naţionalitatea căreia îi aparţin, indiferent de limba în care vorbesc şi-şi cîntă împlinirile.

« Cîntarea României » — izvor nesecat de manifestări, acţiuni, iniţiative, idei creatoare : multiple, variate, tinzînd spre dobîndirea unui profil, a unor note de originalitate. Astfel s-a ivit, în 1978, la Constanţa şi Tulcea, ideea unei săptămîni de spectacole şi a unui colocviu — pînă aici, nimic original ca modalitate, ca formă de activitate — grupate sub genericul « Teatrul politic » ; aici apare noutatea : în conţinutul manifestării. Desigur, toate aceste întîlniri interjudeţene — unele inedite, altele devenite tradiţionale — ale teatrelor în diferite centre au un scop cultural, dar şi unul politic. Iată însă că la Constanţa şi Tulcea organizatorii au gîndit adunarea unui mănunchi de reprezentaţii, al căror caracter politic — sau care să invite la dezbateri, la meditaţii politice — să fie mai evident, să fie cu deosebire pregnant. Astfel, instituţiile profesioniste solicitate să participe la festivalul dobrogean au procedat la o anumită selecţie repertorială, pentru a răspunde cît mai bine scopului manifestării, şi au oferit publicului din cele două capitale de judeţe spectacole de aleasă ţinută cu piese din dramaturgia originală de actualitate : *Excursia* de Theodor Mănescu (Teatrul « Victor Ion Popa » din Bîrlad), *Clipa* de Virgil Stoenescu, după romanul lui Dinu Săraru (Teatrul Dramatic din Constanţa), *Întors din singurătate* de Paul Cornel Chitic (Teatrul « Ion Vasilescu » din Bucureşti) etc. Alături de colectivele artistice amintite şi de altele care au prezentat lucrări din dramaturgia străină a epocii noastre, au fost oaspeţi ai celor două judeţe profesori, cercetători

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ştiinţifici, dramaturgi, regizori, actori, critici care, în cadrul colocviului, au contribuit la definirea unei noţiuni atît de complexe, cum este aceea de « teatru politic », aducînd preţioase lămuriri în legătură cu această categorie, privită prin prisma ideologiei noastre, a filozofiei materialiste, care stau la baza activităţii oamenilor de teatru din România socialistă.

« Arta actorului contemporan în dialog cu publicul » este una din acele acţiuni noi, lansate tot în anul 1978, a căror obîrşie trebuie căutată în solul mereu fertil al Festivalului naţional « Cîntarea României ». Scena pe care s-a materializat iniţiativa cu titlul de mai sus este aceea a Teatrului de Nord Satu Mare, unde au evoluat, spre marea satisfacţie a spectatorilor — români şi de alte naţionalităţi — prezenţi în număr impresionant, colective din diferite părţi ale ţării, ai căror membri au ţinut să « dialogheze », prin intermediul textelor dramatice sau, după căderea cortinei, prin schimburi vii de opinii, cu cei cărora le erau oferite reprezentaţiile. A fost un experiment cvasi-inedit, constînd în aşezarea faţă-n faţă a unor oameni de teatru — actori, regizori, critici, profesori la I.A.T.C. — şi a unor « eşantioane » de spectatori, alcătuite într-o anume componenţă socio-profesională pentru ca, împreună, să trăiască ecourile spectacolelor după stingerea luminilor scenei, să-şi mărturisească — şi unii şi alţii — satisfacţii şi insatisfacţii, să-şi exprime dorinţe, gînduri, să contureze, laolaltă, perspective ale unor noi împliniri artistice. Bilanţul unui asemenea experiment nu trebuie urmărit şi apreciat imediat, după criterii contabile, ci în timp, el, experimentul, urmînd să genereze — aşa cum se va întîmpla în viitoarele ediţii ale « dialogului » sătmărean — o mai mare apetenţă de teatru în rîndurile publicului, o sporire a « calificării » spectatorului de teatru prin intermediul teatrului, cu alte cuvinte o creştere a competenţei, a gradului de receptivitate, a culturii teatrale a publicului nostru de astăzi. Privită din acest unghi, iniţiativa sătmăreană, care a prilejuit iubitorilor de teatru din această parte de ţară întîlnirea cu spectacole valoroase, cum au fost *Jocul ielelor* de Camil Petrescu (Teatrul Naţional din Timişoara), *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale (Teatrul Maghiar de Stat din Sf. Gheorghe), *Balconul* de D. R. Popescu (Teatrul de Stat din Oradea, secţia română), *Scene din viaţa unui bădăran* de D. Solomon (Teatrul de Nord Satu Mare, secţia română) şi altele, s-a dovedit o reuşită certă, un fapt de cultură viabil.

Nu comunicăm o noutate, amintind că în arte, în cultură, în procesul producerii de valori spirituale în genere, creşterile nu pot fi apreciate cu unităţile de măsură cu care cîntărim bunurile materiale. Tot astfel stau lucrurile şi în teatru, unde curba creşterilor — sau a descreşterilor — nu poate fi trasată trimestrial, semestrial sau anual, ca în statistici economice. Acumulările, saltul, progresul sînt vizibile la capătul unor perioade mai mari, la intervale de ani, de decenii sau chiar mai mult. Pe acest fond de adevăruri îndeobşte acceptate, impresia unanimă a criticii de teatru, a presei, a factorilor de răspundere din instituţiile ce conduc viaţa culturală, a fost că, sub influenţa benefică a Festivalului naţional « Cîntarea României », a amplei revărsări de energii şi sugestii creatoare favorizată de acesta, s-a înregistrat în decursul a două-trei stagiuni — 1977—1980 — un sensibil spor valoric în teatrul nostru, cu deosebire în cîmpul dramaturgiei. Părerea aceasta a dus la o frumoasă iniţiativă, venită tocmai în întîmpinarea sporului de care am vorbit, iniţiativă sinonimă cu o modalitate de atestare, de ratificare a impresiei, cu un test, care să o confirme sau să o infirme. Ideea s-a născut şi s-a materializat la Timişoara unde, prin conlucrarea mai multor foruri centrale şi locale, s-a pregătit şi s-a ţinut, în 1980, prima ediţie a « Festivalului dramaturgiei româneşti actuale», în cadrul căruia colective profesioniste au prezentat publicului bănăţean spectacole din ultimele două stagiuni, cu piese originale noi, înregistrabile la rubrica « premiere absolute » : *Ordinatorul* (Teatrul Giuleşti), *Un pahar cu sifon* (Teatrul Mic), *Salonul* (Teatrul de Stat din Reşiţa), toate de Paul Everac, *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă* de Horia Lovinescu (Teatrul Naţional din Tg. Mureş, secţia maghiară), *Mobilă şi durere* de Teodor Mazilu (Teatrul Naţional din Timişoara), *În căutarea sensului pierdut* de Ion Băieşu (Teatrul de Stat « Valea Jiului » din Petroşani), *Concurs de frumuseţe* de Tudor Popescu (Teatrul de Comedie) etc. Ce a dovedit trecerea în revistă a acestor piese şi a acestor spectacole ? Că, dramaturgic vorbind, teatrul acestor ani se află sub semnul unei sensibile lărgiri a orizontului tematic şi al unei aplicate aprofundări a investigaţiei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

psihologice a eroilor aduşi pe scenă. În preocuparea lor de a surprinde noul, de a ajunge la esenţă, autorii noştri dramatici depăşesc schemele vechi, structurile, să le numim « clasice » (pentru a nu le spune convenţionale), părăsesc conflictele minore, şablonarde, se angajează în dezbateri filozofice, social-politice, pornind, bineînţeles, de la realităţi concrete şi ajungînd la transfigurări artistice, dezbateri în centrul cărora îşi plasează personajele — oameni ai zilelor noastre, de aici, de acum, de la noi, nu de aiurea de pe glob — muncitori, intelectuali, activişti de partid, tineri de pe marile şantiere ale construcţiei socialiste etc. Unele rezultate dobîndite de autorii noştri dramatici în ultima vreme sînt notabile şi felul în care publicul a primit asemenea piese şi asemenea spectacole, cu sincer interes şi cu emoţionantă participare, reprezintă cea mai concludentă dovadă a valorii lor. Trebuie arătat totuşi că nu toate textele scrise şi jucate în aceşti ani se află sub semnul deplinei calităţi, al împlinirii maxime, al desăvîrşirii; în spectacolele cu aceste piese apar eroi angajaţi, eroi frămîntaţi de întrebări, de marile probleme ale existenţei sociale şi ale existenţei individuale, dar personajul puternic reprezentativ al acestor ani, al mutaţiilor istorice petrecute în viaţa societăţii noastre, personaj pe măsura actualei etape, de construire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate, nu şi-a găsit pînă acum chipul cel mai veridic, înfăţişarea complexă, trăsături pe deplin convingătoare. În orice caz, autorii noştri dramatici — şi cei consacraţi şi unii dintre începători — se află pe drumul cel bun, al sincerităţii, al prospectării cu talent şi chemare a realităţilor autohtone actuale, pe drumul explorării universului de simţire şi gîndire propriu făuritorilor acestor realităţi, care, toate la un loc, se numesc edificiul românesc contemporan, şi este de crezut că lucrări dramatice şi mai profunde şi mai cutezătoare şi mai adevărate vor apărea în stagiunile viitoare.

Iniţiative locale, stimulate de ambianţa « Cîntării României », au generat o manifestare nouă şi la Piteşti : « Reuniunea studiourilor de teatru », a cărei ediţie princeps a fost organizată şi găzduită de Teatrul « Al. Davila » din localitate, în 1980. Dat fiind specificul « reuniunii », cele mai multe dintre producţiile prezentate aici — *Cuiul şi iepurii* de D. R. Popescu (Teatrul « Bacovia » din Bacău), *Autograful* de Paul Everac şi *Rochia* de Romulus Vulpescu (Teatrul Giuleşti), *Hoţii de iluzii* (un triptic de piese în cîte un act : *Hoţii* de D. Solomon, *Experimentul* de Ion Băieşu, *Omul de paiantă* de Mircea Săndulescu, oferit de teatrul gazdă), *Orfice-pitagoreice* (spectacol de poezie din lirica românească şi universală, al Teatrului « Mihai Eminescu » din Botoşani) — au purtat vizibil însemnele teatrului de studio : alegerea textului, formula regizorală, stilul interpretativ, cadrul plastic; unele reprezentaţii au fost montate de actori care şi-au experimentat talentul de regizori (Constantin Măru de la teatrul din Botoşani). Teoreticienii şi practicienii teatrului, prezenţi la Piteşti, au realizat un dialog care a depăşit stadiul formalismului colocvial, ajungînd, realmente, la un antrenant schimb de idei, de puncte de vedere, de propuneri în legătură cu acţiunea piteşteană propriu-zisă şi cu problematica generală pe care o comportă o asemenea acţiune : care trebuie să fie misiunea studiourilor teatrale, ce repertoriu se cuvine să promoveze, ce înnoiri urmează să aducă ele în arta interpretativă, pe ce forţe artistice (actori debutanţi sau actori consacraţi) e recomandabil să se bizuie, care trebuie să fie ponderea şi specificul studiourilor în influenţarea publicului, în opera de formare şi educare a gustului pentru nou, raportul dintre creaţia experimentală şi experimentul creator, care sînt virtuţile şi care sînt — sau pot deveni — servituţile activităţii teatrale de studio, capcanele, alunecările ce pîndesc producţia artistică experimentală etc. Prima « Reuniune a studiourilor de teatru » a marcat un moment de succes al teatrului nostru în general, nu numai al instituţiei gazdă, rămînînd o invitaţie seducătoare, o poartă deschisă spre alte ediţii.

Inflorescenţei de manifestări teatrale de amploare republicană sau cu caracter judeţean, ivite pe harta teatrală a ţării după lansarea Festivalului naţional « Cîntarea României », i se adaugă, în 1982, una nouă, găzduită de municipiul Cluj-Napoca, nobil şi ambiţios gîndită, extrem de dificil de realizat în toate intenţiile ei, afirmate chiar în genericul sub care se desfăşoară : « Antologia spectacolelor cu piese româneşti contemporane ». Cine face selecţia ? Cine asigură infailibilitatea criteriilor ? Cine acordă — sau refuză — dreptul unui spectacol cu o piesă contemporană românească de a fi sau nu considerat « antologic » ? Iată întrebări cărora cu greu li s-ar putea răspunde. Dincolo de ele, însă, important este că, în contextul actual — de aspiraţii spre o nouă calitate a creaţiei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

artistice —, această manifestare oferă teatrelor din toată țara un podium destinat, în exclusivitate, pieselor noastre de astăzi, podium ce reprezintă un prilej în plus de afirmare a ceea ce constituie valoare antologică în pagina de dramaturgie originală contemporană ajunsă pe scenă. Criteriile pot fi discutabile, unele note de subiectivism își pot face loc, erorile nu sînt excluse; majore rămîn însă semnificațiile ideii, viabilitatea inițiativei și efortul pentru materializarea lor, chiar dacă la acest ultim capitol pot apărea imperfecțiuni. Cea dintîi ediție a «antologiei» clujene adună, ca și alte manifestări similare din țară, un public neobișnuit de numeros pentru a urmări, iar apoi pentru a analiza și a discuta zece spectacole cu piese de Horia Lovinescu (*Jocul vieții și al morții* ..., Teatrul «Nottara»), Paul Everac (*Cartea lui Ioviță*, Teatrul Național din Tg. Mureș), D. R. Popescu (*Studiul osteologic*..., Teatrul Național din Timișoara), Teodor Mazilu (*Mobilă și durere*, Teatrul Național din orașul gazdă), Ecaterina Oproiu (*Interviu*, Teatrul «Bulandra), Fănuș Neagu (*Echipa de zgomote*, Teatrul Giulești), Tudor Popescu (*Concurs de frumusețe*, Teatrul de Comedie), Paul Cornel Chitic (*Mîrîiala*, Teatrul Mic), Dumitru Solomon (*Între etaje*, Studioul I.A.T.C.), Huszár Sándor (*Urmașul meu, viitorul*, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca). Cîteva din aceste spectacole au fost oferite și publicului din două județe limitrofe — Sălaj și Bistrița-Năsăud — aria de difuzare a realizărilor scenice «antologice» fiind astfel extinsă și în zone lipsite de teatre profesioniste, fapt de natură să confere un spor de interes și de eficiență întîlnirii de la Cluj-Napoca.

Sub impulsurile Festivalului național «Cîntarea României» s-a ajuns nu numai la o diversificare de dragul diversificării, nu numai la o pluralizare a acțiunilor pur și simplu pentru a fi mai multe, ci s-a urmărit — și se urmărește în continuare — o restructurare a anumitor manifestări, o profilare a altora noi, o mai clar definită și mai eficientă cale pentru atingerea unui anume scop. Așa, «Festivalul spectacolelor pentru copii și tineret» de la Piatra Neamț și-a dus, ani de zile, existența ca reuniune și confruntare a unor reprezentații teatrale destinate celor două categorii de spectatori — copii și tineri — și, într-o măsură considerabilă, el a răspuns acestui deziderat. În cadrul «Cîntării României», sub optica larg-cuprinzătoare a marelui Festival, prin grija factorilor de inițiativă, a forurilor competente, prin consultarea specialiștilor din domeniul teatrului, al pedagogiei, al sociologiei, s-a constatat că ar fi mai potrivită organizarea unor manifestări care să răspundă mai deplin, mai la obiect, mai aplicat cerințelor diferențiate ale acestor vîrste. În felul acesta s-a născut ideea «Festivalului spectacolelor pentru tineret», care se desfășoară, din 1982, la Tg. Mureș, și a «Festivalului spectacolelor pentru copii», găzduit, începînd din 1983, de municipiul Focșani (aici fiind prezentate copiilor și reprezentații teatrale și muzicale).

Mai timide la început, mai rare, neincluse într-un calendar ferm, manifestările de genul celor înfățișate în paginile acestui articol s-au înmulțit, fiecare și-a dobîndit statutul ei, profilul ei și, astfel, toate la un loc, au ajuns să se constituie într-o amplă suită de acțiuni periodice, cu un pronunțat caracter de sistem ce acoperă, practic, întreaga arie a țării. Unul din indicatorii cei mai convingători asupra eficienței formative, modelatoare, a spectacolelor oferite în acest cadru, este afluența de public, constatată în toate orașele ce găzduiesc concursuri și festivaluri interjudețene. Caracterul pluristimulator al spectacolelor prezentate în contextul «Cîntării României», efectul lor major în planul propulsării, al difuzării valorilor artistice la scară națională, sînt sesizate și amplu comentate în presa noastră. Părerile sînt unanime în indicarea unui spor de calitate în scriitura dramaturgilor noștri de astăzi, indiferent de generația căreia îi aparțin, indiferent de limba în care se exprimă. Sînt sesizabile o mai largă deschidere a unghiului din care este privită realitatea românească a sfîrșitului anilor '70 și începutului anilor '80 și o mai percutantă putere de sondare a psihologiei maselor, a profilurilor individuale. Totodată transpar, din operele și din spectacolele create în ultimele stagiuni, valorificate sub egida Festivalului național «Cîntarea României», o mai mare îndrăzneală de atitudine, o mai ascuțită privire critică asupra neajunsurilor, a împietririlor din viață, a rămînerilor în urmă, o mai severă condamnare a conștiințelor pătate, a sufletelor sterpe, a eșuaților, a anomaliilor ce mai persistă, minînd relațiile dintre oameni. Montările scenice sînt, cel mai adesea, pe măsura calității textelor, uneori reușesc chiar să le valorifice superior, întă-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rindu-le puterea de convingere, sporindu-le strălucirea, uneori însă ele se plasează sub nivelul cu care au ieşit din laboratorul dramaturgilor, transmit o mai anemică încărcătură emoţională decît propun piesele. Evident este un lucru : reprezentaţia teatrală aşezată sub semnul « Cîntării României » comportă o mare răspundere politică, civică, este un act de plenară angajare artistică, este — sau ar trebui să fie — un moment de referinţă în activitatea ficărui colectiv. Pe bună dreptate, profesorul Ion Zamfirescu, preşedintele juriului pe ţară, scria, în numărul 7—8 din 1981 al revistei *Teatrul*, după încheierea ediţiei a treia a Festivalului naţional « Cîntarea României » : « Participarea la o asemenea competiţie nu este un fapt de agendă curentă sau de un festivism oarecare ; ea reprezintă un omagiu, fundamental şi definitoriu, pe care îl datorăm culturii noastre naţionale şi idealurilor umaniste de care această cultură este animată ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

VALORI ŞI ORIENTĂRI ALE MUZICII ROMÂNEŞTI CONTEMPORANE

de VASILE TOMESCU

Promotor al creativităţii ca vocaţie a întregului nostru popor, evul socialist a conferit muzicii dimensiunea unei permanenţe, potenţînd însuşirea ei de mesageră a spiritualităţii româneşti, a aspiraţiilor de libertate şi independenţă naţională, de progres şi colaborare cu toate popoarele lumii. Dacă împlinirile în domeniul culturii sînt mărturia indelebilă a dezvoltării societăţii omeneşti în timp şi spaţiu, România de azi se identifică pe planul vieţii şi creaţiei muzicale cu valori care exprimă o epocă de intensă efervescenţă a gîndirii şi sensibilităţii, demersul fără precedent pentru edificarea moral-estetică a oamenilor acestui pămînt.

Homo musicus este o realitate, trăind şi activînd plenar ca iubitor al artei sonore, păstrător al tezaurului folcloric naţional şi rapsod al vremurilor noi, creator, interpret şi exeget al moştenirii muzicale naţionale şi al culturii contemporane, militant pentru afirmarea frumosului muzical la scara întregii naţiuni.

Continuatoare a culturii muzicale din antichitatea daco-romană şi din epoca de înflorire a artei bizantine, impunîndu-se prin valori originale sintetizate în eposul eroic, în doina care configurează sonor lirismul, predilecţia spre reverie, în ritmurile viguroase de joc şi în tulburătoarele balade cum sînt: *Miorița*, *Meşterul Manole* sau *Soarele şi luna*, muzica românească de azi răspunde idealurilor profesate de maeştrii care au militat în trecut pentru afirmarea artei ca ferment al vremurilor noi, ca semnal de luptă pentru unitatea, libertatea şi propăşirea patriei. Cultura muzicală în România socialistă înfăptuieşte crezul patriotic şi umanist al marilor precursori în frunte cu George Enescu. Prestigioase personalităţi ale şcolii contemporane de compoziţie, artă interpretativă, gîndire teoretică şi educaţie muzicală îşi fundamentează concepţia pe principiile cultivării în rîndul publicului larg a idealurilor patriotice şi umanist-socialiste.

Istoria muzicii româneşti este un aspect specific al epopeii de luptă a poporului pentru o viaţă liberă şi demnă, o carte în care sînt înscrise eforturile de afirmare a valorilor artei sonore pe un drum propriu.

Depăşind limitele orientării de clasă pe care i le-a impus vechile orînduiri — şi împotriva cărora s-au îndreptat crezul şi lupta atîtor generaţii de muzicieni patrioţi, democraţi —, cultura noastră muzicală este astăzi un bun al întregului popor, făurit prin idealuri şi concepţii comune muzicienilor profesionişti, ca şi maselor de oameni ai muncii, artiştilor amatori, în general iubitorilor artei sonore. Uniunea compozitorilor şi muzicologilor, Asociaţia oamenilor de teatru şi muzică, toate instituţiile muzicale din ţara noastră şi-au făcut un titlu de nobleţe din dialogul cu artiştii amatori, moment specific al dialogului neîntrerupt, decisiv cu viaţa, cu oamenii care edifică patria socialistă.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART. SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 31, P. 23-27, BUCUREŞTI, 1984

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dialogul muzicienilor cu masele de oameni ai muncii, cu cercurile largi al celor care îndrăgesc arta este azi o școală permanentă în care se învață frumosul pentru toți, un mijloc activ și eficace pentru îmbogățirea orizontului de cunoștințe, a experienței de viață și de creație. Organizațiile de muzicieni profesioniști, instituțiile de concert și spectacol conlucrează cu factorii vieții culturale de masă în vederea intensificării contactelor publicului cu valorile muzicii, a formării unor exigențe înalte în relația cu fenomenul artistic, a atragerii și pregătirii muzicienilor amatori. Concerte-dezbatere organizate pe platforme industriale, în unități agricole, în școli, în cluburi muncitorești, cursurile din cadrul universităților cultural-științifice, emisiunile de radio și televiziune, discul și cartea muzicală, activitatea în cenaclele și casele de cultură, în « atelierele repertoriale » care grupează pe muzicienii amatori în jurul compozitorilor și interpreților profesioniști, munca în juriile concursurilor din județele țării sînt tot atîtea mijloace vii și eficiente de conjugare a eforturilor într-o unică și înaltă finalitate. Convergența acestor eforturi se dovedește fructuoasă în multiple direcții. Astfel, dacă un ansamblu interpretativ cum este corul « Madrigal » dirijat de Marin Constantin a atins desăvîrșirea bucurîndu-se de celebritate mondială este pentru că se află în permanență în mijlocul maselor de iubitori ai muzicii.

Arta sonoră este o prezență vie, activă în viața societății noastre, a fiecărui component al acesteia. Amploarea și diversitatea fenomenului muzical românesc, profunzimea impactului artei sonore asupra fiecărui iubitor de muzică sînt obiective ale politicii culturale a partidului și statului, vizînd stimularea participării largi, practic nelimitate a tuturor membrilor societății la activitatea de creație spirituală. Orientările cuprinse în documentele programatice ale Partidului Comunist Român, în expunerile tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului, au deschis orizonturi noi în gîndirea creatoare și în practica vieții artistice. Este un merit al secretarului general al partidului de a fi inițiat Festivalul Național « Cîntarea României » ca o vastă emulație a forțelor creatoare, ca un fructuos dialog al artei profesioniste cu arta de amatori pe calea ridicării continue a măiestriei și calității actului artistic, a cunoașterii și valorificării talentelor cu care este înzestrată națiunea noastră, a promovării contribuției originale, a spiritului înnoitor al muzicienilor. Punerea în lumină a patrimoniului muzical național din trecut și de azi, îmbogățirea acestuia cu noi valori care să exprime viața, împlinirile și aspirațiile națiunii noastre socialiste, patriotismul oamenilor muncii angajați în opera de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate sînt exigențe, responsabilități proprii muzicienilor din România de azi. Rodnicia acestui drum se manifestă în multitudinea reușitelor în domeniul creației, artei interpretative, muzicologiei și educației muzicale, în creșterea măiestriei celor ce slujesc muzica și, în aceeași măsură, în dezvoltarea interesului și capacității de apreciere a publicului.

Atributele autenticității, originalității, perenității se legitimează astăzi prin generozitatea și căldura inspirației, prin măiestria elaborării artistice, calități opuse orientărilor excesive în direcția unei arte abstracționiste, iraționale, « minimaliste » etc. Puternic sprijinită pe fundamentul tradițiilor artei naționale și universale, punînd în valoare resursele nepieritoare ale melosului național, muzica noastră se distinge — în tot ce are ea mai reprezentativ — prin profunda vibrație emoțională, prin caracterul semnificativ al temelor abordate, prin largul diapazon al problematicii umane transfigurate sonor. Sub acest semn se afirmă valorile creației, artei interpretative și muzicologiei românești peste hotare, obținînd an de an aprecieri călduroase, premii internaționale de prestigiu, participînd activ la dezbaterea fenomenului artistic contemporan pe plan mondial.

În spiritul considerațiilor de mai sus propunem cîteva aspecte, după opinia noastră semnificative pentru concepția, sensibilitatea și tehnicile de creație care se afirmă în muzica românească de astăzi.

Realizată pe libret creat de compozitor după poemul dramatic scris de Lucian Blaga, opera *Zamolxe* de Liviu Glodeanu evocă pe șeful spiritual al geto-dacilor, simbolizînd fertilitatea solului, cîntecul și dansul strămoșilor poporului român. Pe lîngă personajul titular — bariton tenoral —, participă la acțiune două soprane, două mezzosoprane, două altiste, corul mixt la 12 voci. Orchestra cuprinde toate compartimentele, cu o componență deosebit de bogată a percuției. Sunete ritmate în variate diviziuni suprapuse, clustere, sunete intonate foarte înalt sau foarte grav, vorbire, vorbire cîntată, recitativ monodic — exprimînd murmure confuze, șoapte de spaimă —, desfășurări sonore aleatorice, glissandi sînt elementele gramaticii vocal-instrumentale a operei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Departe de a urmări reconstituirea istorică sau evocarea romantică a lui Zamolxe — despre care antichitatea ne-a lăsat moștenire mărturii de ordin filozofic și privind sensul de cîntec și dans pe care-l comportă acest nume —, opera *Zamolxe* potențează caracterul filozofic-simbolic al piesei lui Lucian Blaga, accentuînd latura lirică, atitudinea personajelor față de tema binelui, adevărului și frumosului. Viziunea lui Blaga asupra spiritualității dacilor, concretizată în piesă în simboluri și imagini care țin de « spațiul mioritic » postulat de poetul filozof, își află un anumit reflex, nu contemplativ, ci activ, în substanța muzical-dramatică a operei; aceasta concentrează date fundamentale ale sensibilității românești, pornind de la monodie ca arhetip folcloric cu substrat modal și heterometric, de la heterofonie, de la lirismul care pune în luminoasă apoteoză nașterea, nunta, ca și moartea omului.

Subintitulată « Omagiu lui Brâncuși », piesa *Coloana fără sfîrșit* de Tiberiu Olah simbolizează aspirația umană de a cuprinde prin ascuțimea gîndirii și prin zborul fanteziei artistice — necuprinsul, nemărginitul. Astfel *Coloana fără sfîrșit* își află modelul — pe un plan abstractizat, liber înțeles — în momentul zămislit de marele sculptor pe meleagurile românești.

Tot atît de indirect comparat, s-ar putea vorbi de concretizarea muzicală a unor sugestii oferite de contrastul dinamic prezent în opera plastică — acel joc perpetuu între dimensionarea romboidală amplă și îngustările ritmice ale coloanei. S-ar putea tălmăci *Coloana fără sfîrșit*, într-o veche viziune și expresie populară, cu un mare război al vremii. « Microstructurile » care stau la baza clădirii Stîlpului brâncușian își găsesc ecou în piesa simfonică printr-un embrion modal de trei sunete ce generează o construcție în variațiuni. Aflăm aci modalitatea unui nou sincretism, a unei sinteze între două arte, concepute însă nu printr-o integrare structurală de mijloace, ci în sensul unei sugestii libere, de conținut, al unui punct de reper pentru fantezia artistică proprie fiecărui gen. Folosind cu abilitate tehnica variațională, Tiberiu Olah tinde să reprezinte într-o construcție muzicală « deschisă », asimetrică, cu o orchestrație mobilă, de la cîteva sunete punctate pînă la mișcări evazi-stereofonice, antinomia între formă și mișcare, între static și dinamic. *Coloana fără sfîrșit* este un tablou emotiv unic, în care se perindă diferite ipostaze de mișcare și culoare, culminînd cu un acord final menit să propulseze spre spațiul etern, spre timpul nețărmurit, imaginația ascultătorului.

Concertul pentru violoncel și orchestră de Anatol Vieru, distins cu Premiul I la Concursul « Reine Marie-José » de la Geneva, a fost cîntat de numeroși violoncelești.

Solistul — explică autorul însuși — se detașează treptat de orchestră, conturîndu-se cu încetul; la început profilul lui pare făcut mai degrabă din crimpeie melodice și ritmice; el se încheagă mereu mai mult, pentru a ajunge să se arate plenar abia în partea a doua a concertului. Momentul de culminație al acestei părți este în același timp și culminația întregii lucrări, ceea ce dă un bun centru de greutate concertului; de altfel, după acest moment de vîrf, rolul solistului pare să se destrame, ca și al unui personaj care și-a făcut datoria.

Concertul pentru violoncel are un caracter oarecum mozaicat, pe care nu-l ascunde, ci dimpotrivă îl arată cu dezinvoltură. La apariția lui, *Concertul* și-a manifestat independența estetică fără ostentație, părînd o apariție tîrzie de folclorism, în timp ce era de fapt o apariție timpurie în acest sens. La ora respectivă se jura pe dodecafonismul ortodox; am aflat că, în lucrările juriului concursului, compoziția a fost susținută de un tînăr pe atunci de avangardă ca H. Pousseur, în timp ce criticul academist de avangardă H. Stuckensmidt a preferat o lucrare solid și fidel așezată pe șine schönbergiene.

Transfigurînd sonor un conținut inefabil sau de sesizabile nuanțe lirice, epice, dramatice, uneori sugerate de un titlu sau prefațate de o idee poetică, simfoniile lui Wilhem Berger conferă arhetipului de gen un nou dinamism emoțional, o gîndire impetuoasă, o expresivitate densă, care își au izvorul în umanismul contemporan.

Simfonia a XIII-a, denumită « Simfonia solemnis », este închinată centenarului nașterii lui George Enescu. Tălmăcirea ei în primă audiție, la 11 mai 1981, de către Orchestra Simfonică a Filarmonicii de Stat « Banatul » din Timișoara sub conducerea lui Remus Georgescu, a constituit una dintre vibrantele omagii aduse marelui muzician.

Generozitatea lirismului enescian, filonul melismatic al doinei din *Preludiu la unison* — emblemă a originalității enesciene, conferind coardelor căldura și elocvența vocii umane —, tulburătoa-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rele sonorități ale flautului din *Oedip* sînt perpetuate în *Simfonia*-omagiu. Alcătuit ca o triadă — teză, antiteză și sinteză — cu dominantă epico-dramatică, *Simfonia a XIII-a* de W. Berger se desfășoară ca o succesiune a principiului dezvoltării de sonată, guvernînd primele două părți, și a principiului nu mai puțin activ al prelucrării variaționale, dominant în final. Evoluția dramaturgiei lucrării amintește parcă gîndul lui Enescu atunci cînd asemăna graficul vieții sale cu «o coardă de arc, care, întinsă, oscilează și revine încet la poziția simplă și dreaptă de la care a plecat».

Potențarea cromatică pînă la fluiditate a discursului sonor se limpezește în final ca cerul după furtună, readucînd în funcție concluzivă ceea ce constituie premisa dramei simfonice: «Largo contemplativo e statico, tranquillo e trasparente». *Preludiul la unison* enescian retrăiește în cadența viorii solo cu freamăt de timpan ca o dovadă că nu litera, ci spiritul gîndirii și simțirii enesciene constituie permanența în creația compozitorilor noștri contemporani. Finalul simfoniei lui W. Berger ne sugerează că viața, opera înfăptuită de muzician — mesager al semenilor săi — sînt ca o ascensiune în spirală, o întoarcere cu experiență sporită la poziția simplă și dreaptă de la care a plecat ...

Din creația compozitorului Pascal Bentoiu, distins cu Premiul I la Concursul de operă Guido Valarenghi — Italia pentru opera sa *Hamlet* și cu Premiul I al Radioteleviziunii italiene pentru opera *Jertfirea Ifigeniei*, evocăm cu prilejul de față *Simfonia V* în legătură cu care autorul și-a propus: «pornirea de la un singur sunet (*la*-ul central intonat de primul oboi) și cuprinderea treptată a întregului cîmp sonor, totul într-o singură mișcare durînd circa 25 minute. În același timp, se încearcă o traversare prin fazele succesive ale gîndirii muzicale: monodia, eterofonia, diafonia, polifonia, armonia diatonică, cea cromatică, politonalismul, atonalismul, serialismul, pînă la pulverizarea finală a limbajului și recăderea într-un unic sunet grav (tot un *la*) care poate presupune un nou ciclu evolutiv. *Simfonia* este nonrepetitivă; nu există teme care vor reveni, ci o neîntreruptă curgere melodică, uneori mergînd, desigur, pe multe voci paralele. Fiecare etapă importantă este caracterizată printr-o anume identitate timbrală. Astfel, începutul, pînă la extensiunea polifonică pe 14 voci, apare dominat de soliști (mai cu seamă instrumente de suflat din lemn, în parte și coarde); suprafața care transformă polifonia în armonie a fost încredințată grupului impozant al alămurilor, momentul afirmării acordului perfect este marcat de intrarea în scenă a orgii mari».

Tulburat de pagini ale istoriei europene, ca distrugerea prin urgia bombelor a ceea ce a fost, înaintea celui de al II-lea război mondial, orașul Dresda, vestit prin frumusețea arhitecturii și prin tradițiile vieții sale artistice, copleșit de faptul că absurda cursă a înarmărilor face ca lumea să fie apăsată de teribile amenințări, compozitorul Theodor Grigoriu apelează la valori de poezie și melos aparținînd patrimoniului european, pentru a da relief și autenticitate diferitelor părți ale oratoriului.

Oratoriul *Canti per Europa* este o suită de patru fresce, reprezentînd fiecare o ipostază simbolică a Europei timpului nostru, care a trăit antagonismul dintre sublimul marilor creații spirituale și materiale și dezlănțuirea elementară a forțelor distructive. Termenul de frescă este folosit aici nu pentru a sugera cadrul narațiunii, ci pentru a exprima dimensiunile acțiunii, desfășurarea ei în timp. Compozitorul tinde să realizeze un adevărat flux al imaginilor poetice și sonore în ambianța sălii de concert, să creeze un impact infinit nuanțat în sensibilitatea fiecărui ascultător. Diversitatea evenimentelor sonore, care se orînduiesc într-o desfășurare coerentă, întruchipează înfruntarea ascuțită dintre mînie, spaimă, suferință, disperare și certitudine, încredere, bucurie și lumină. Acest dialog aprins de idei și sentimente, născut din lupta care se dă între viață și moarte, pace și război, între ceea ce ridică umanitatea și ceea ce o amenință — luptă care implică nu numai Europa, ci planeta întreagă —, ține deopotrivă de ideea de frescă, «pictură fără ramă».

Efectul produs asupra noastră de această muzică, apelînd la o conștiință fermă, la o atitudine dinamică, univocă, opusă pasivității, echivocului, își află impulsul în structura dramatică a oratoriului, în necontenita confruntare dintre elementul static — dispus ca o cortină de fascicole sonore suprapuse — și elementul melodic expresiv, cu idei tematice dense, izvorîte din modalismul de origine folclorică. Bogatele structuri ritmice și timbrale, mobilitatea armoniei și a orchestrației pun în valoare, prin contrast, acest factor melodic stabil, inspirat uneori de mari maeștri ai muzicii universale — ca Bach și Mozart — sau de creatori anonimi ai artei bizantine și gregoriene.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prima frescă evocă raptul Europei, descris în poemul lui Rimbaud, care conjură omenirea să nu uite jertfele aduse nesăţiosului zeu al războiului.

A doua frescă a oratoriului, intitulată « Copilăria demiurgilor », este zugrăvită în tonuri sangvine şi ritmuri de apocaliptică toccată. O « action painting » devine « acţiune muzicală » şi tinde către spontaneitatea ideală, prin contrastul dintre rigoarea structurii de ansamblu şi viaţa liberă a detaliilor supuse hazardului, antinomie a existenţei şi a istoriei.

Fresca a III-a, intitulată « Plînsul muzelor », se inspiră din versuri de Eminescu, Shelley, Lorca, Rilke, Puşkin, are caracterul unei *Lacrimosa* şi cuprinde un memento din *Pasiunea după Matei* de J. S. Bach; este o litanie pentru o lume care şi-ar devora muzele, capabilă să renunţe la suava inocenţă a frumoasei Uta de la Domul din Naumburg sau la splendidele picturi murale ale Voroneţului, dominate de forme şi culori umane ce întruchipează bucurii şi extazuri terestre. În încheierea acestei părţi, sonorităţile grave ale *Simfoniei în sol minor* de Mozart sugerează dramatismul timpurilor prezente şi face cu atît mai semnificativă evocarea însoritei *Primăveri* de Botticelli, ca o rază de speranţă deasupra furtunii.

Tot atît de depărtată de muzica cu program ilustrativ ca şi de arta abstractă pînă la exces, această creaţie a lui Theodor Grigoriu îşi legitimează valoarea prin bogata substanţă a discursului poetic şi muzical, prin originalitatea gîndirii din care ia fiinţă, ca şi prin densitatea emoţiei confirmînd prin aceste calităţi cît de fericită este definiţia dată de Rilke, în versurile care au inspirat Fresca a III-a :

Muzică: suflu al statuilor,
Tăcere a imaginii
Tu, grai unde graiuri sfîrşesc.

Prin versurile lui Dante, fresca a IV-a înalţă un « Imn lui Apollo », dînd aură de final acestei părţi, în care compozitorul preamăreşte — ca singura alternativă demnă de cuvîntul OM — « Iubirea care mişcă sori şi stele » (L'amor che move il sole e l'altre stelle), acest ultim vers al *Divinei Comedii* exprimînd raţiunea de a fi a Europei şi a întregii lumi, aspiraţiile înalte spre dragoste, armonie şi adevăr. Muzica acestei părţi a oratoriului, de o deosebită elevaţie, este concepută ca o « spirală a băilor armonice ». E un « miracol sonor », imaginat de compozitor ca o intonare simultană, de către cor şi orchestră, a unei suite de acorduri identice, conducînd spre apoteoza armoniei Re Major, despre care Goethe ar fi afirmat că este « tonalitatea pămîntului ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

EVOCAREA TRECUTULUI ÎN FILMUL ROMÂNESC
Unde sîntem noi?

de FLORIAN POTRA

Într-un eseu publicat în decembrie 1981, *Cultura română și universalul*, Constantin Noica se întreba, pentru a se pregăti să răspundă printr-un șerpuit glissando aporetic, cu privire la locul culturii noastre în contextul universal : « Unde sîntem noi ? ». Dar, întrucît răspunsul direct fusese anticipat în cîteva alineate precedente, eminentul gînditor ne scufundă blînd în apele unei omelii recuperatoare sau numai consolatoare : « Unde sîntem noi ? Ar fi interesant de văzut nu numai cum se reimprospătează cultura europeană prin culturile mici, dar și cum *se reflectă* în ele. În această privință s-ar putea ca noi să reprezentăm de pe acum un „punct de vedere" european și aproape *o conștiință de sine a Europei* ». Reprezentăm, așadar, « de pe acum » (ni se pare delicios acest « de pe acum » !), un « punct de vedere » european, ba chiar *aproape* « o conștiință de sine a Europei » (și, implicit, a lumii), dar nu sîntem, totuși, o cultură « care să se ridice la universal ». De un asemenea privilegiu nu beneficiază decît « cultura franceză, cea engleză, cea germană și, din secolul al XIX-lea, cea rusă, toate europene ». După ele ar veni, în ordine, cultura spaniolă și cea italiană, care nu au (re)atins stadiul de cultură universală. Nici « cultura română *nu* a atins acest stadiu », dar urmează, în viziunea acestei construcții piramidale, « îndată după » cea italiană și cea spaniolă (ba « la același nivel » cu cea « spaniolă modernă, cel puțin a metropolei »). Nu singură, însă, ci « alături de cele ale țărilor vecine nouă ». Scăzînd-o pe cea rusă, care e universală de un veac încoace, dintre vecini rămîn : bulgarii, iugoslavii și ungurii, în imediată contiguitate cu grecii și cu albanezii, respectiv cu cehoslovacii și cu polonezii. « Sîntem, așadar, pe locul trei, chiar dacă unii ne contestă locul acesta, cîteodată, și totul nu este atît să schimbăm clasificarea, cît să obținem, *alături* de alții, intrarea în universal ». Dîrdora clasificatorie se astîmpără, astfel, cu înțelepciune, în căutarea și obținerea « intrării în universal ». Dincolo de capricioasa alternare de locuri « competițională ». Cu înțelepciune, pentru că, în realitate, nu ocupăm — cum s-ar spune în sport — un « onorabil loc trei », ci la o socotire mai nuanțată, cel mult, locul șapte sau opt, noi rămînînd să privim din spate cel puțin șase steaguri străine, după numărătoarea lui Noica. (În termeni pur sportivi, fotbalistici, la care trimite, vrînd-nevrînd, apetitul acesta de ierarhizări în clasamente, noi nu am participa, în Europa, la Cupa campionilor și nici la Cupa cupelor, ci doar la Cupa U.E.F.A. . . .).

Să intrăm, deci, în universal, iată ceea ce contează cu adevărat, fără a pierde tempi prețioși, uitîndu-ne în stînga și în dreapta. Dar cum ? « Criteriul unei culturi care se ridică la uni-

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 31, P. 28–34, BUCUREȘTI, 1984

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

versal este autarkia, faptul adică de a-și fi suficientă sieși », răspunde autorul *Scrisorilor despre logică*. Proba ? « Lucrul se vede simplu din aceea că vorbitorul în limba unei astfel de culturi nu are neapărat nevoie să învețe alte limbi... ». În consecință, nu avem decît să ne măsurăm cu metrul indicat, deoarece « criteriul va fi același : vom fi intrat în universal atunci cînd străinii vor *trebui* să învețe limba noastră, așa cum astăzi trebuie să învețe franceza, engleza, germana ori rusa ». Care străini ? Aceia ai « culturilor mici », firește, de îndată ce campionii marilor culturi, « autarkice », nu au nevoie să învețe alte limbi ! ? Și dacă tocmai englezii, germanii, rușii și francezii nu ne vor învăța limba, ce ne vom face ? (Să trecem cu vederea senzația utopic-imperialistă — de imperialism cultural, egal, de fapt, cu imperialismul pur și simplu — pe care o lasă acest peremptoriu « vor *trebui* ».)

Într-un *Dialog interior al traducătorului sau « gîlceava teoreticianului cu practicianul »*, apărut în *Secolul 20*, Leon D. Levițchi începe prin denunțarea caracterului iluzoriu al unei asemenea pretenții : « L_1. Nimic mai firesc decît aspirația către universalitate a literaturilor tinere ; și ca orice postulat, ne scutește de discuții. Problema reală este cea a metodologiei care să facă posibilă universalizarea. Soluția optimă ar fi universalizarea limbii în care este scrisă o literatură tînără... L_2. Optimă, dar utopică... » (De reținut că Levițchi preferă termenul de « literatură tînără », diviziunii în « mare » și « mică »). Etapele esențiale ale acestei metodologii ar fi « mai întîi să afle ⟨ cititorii de peste hotare ⟩ că avem o *literatură* », prin istorii ale literaturii române bine traduse și aduse la zi, apoi, prin traduceri de literatură, evident, cît mai aproape de perfecțiune (executate de români și supervizate de « englezi cu pregătire filologică serioasă ». Mă întreb, însă, cîți dintre străini citesc istorii ale literaturilor naționale, ca toaletă prealabilă pătrunderii în panteonul literaturilor propriu-zise ? Foarte puțini. Dar traducerile — odată obținute și, să presupunem, de o calitate excepțională ? Cine le tipărește, noi sau o mică întreprindere editorială din Anglia, tînără și entuziastă, sau de-a dreptul un mare editor britanic și/sau american ? Mai exact, *cine le cere*, aceste traduceri ?

Poate că nu ar strica să aruncăm o privire și prin grădinile vecinilor, ale celor amintiți de Constantin Noica, « *alături* de care » am obține « intrarea în universal » : un studiu comparativ al eforturilor ne-ar ajuta, fără îndoială, mutual. Cunosc, deocamdată, numai poziția literatului budapestan Illyes Gyula, recent dispărut, care, într-un acut autointerviu (el întreabă, el răspunde, ca și Levițchi, de altminteri, în « dialogul său interior »), autointerviu intitulat *Cum să ne facem cunoscuți?*, pleacă de la premisa că literatura ungară dispune de « opere de dimensiuni universale » și că ele au și fost traduse în limbi de largă circulație : cu toate acestea, nu s-au bucurat de un ecou corespunzător, nu s-au întipărit în memoria cititorului occidental. De ce ? « Întîi și-ntîi — își răspunde poetul vecin — pentru că noi înșine sîntem cei care le-am tradus ... Noi le-am propus. A avut loc, prin urmare, o ofertă fără cerere. Pe de altă parte ... toate acestea au fost făcute sporadic, fără o linie coerentă. Adică, după ce au ținut în mînă o carte a unui Kosztolányi, a unui Kuncz, a unui Karinthy, a unui Zilahy, a unui Füst sau a unui Heltai, străinii nu s-au gîndit o clipă că autorii aparțin aceleași națiuni cu Mikszáth sau Jókai, citiți și ei, în alte ocazii. Țara nu apărea ca un panou de fundal al acestor autori, dacă nu pentru altceva, măcar pentru a destrăma coșmarul *fokos*-ilor cu repetiție, al *cikos*-ilor maceraţi și al *ciardașurilor* în plin miraj. Așadar, e ineficace să oferi fără asigurarea unui minimum de *cerere*, de interes, de curiozitate, de căutare, din partea publicului străin, iar dacă, totuși, oferta se produce, ea pretinde o anumită coerență și repere sistematice, prin reveniri, prin „rapeluri" continue ».

În toate cele trei surse citate e vorba de literatură, chiar dacă « bătrînul cetății », Constantin Noica, are în vedere sfera mai cuprinzătoare a culturii. Or, în această sferă, a culturii, intră, se cuvine să intre, cu drepturi egale, și artele nonverbale, precum muzica și pictura sau sculptura : ele nu au nevoie de traducere, difuzarea lor internațională nu depinde strict de cunoașterea limbilor originale ale artiștilor. Într-adevăr, Brâncuși e universal prin înseși formele și materialele plăsmuirilor sale, iar Enescu, universal și el, prin sunetele « potrivite ». Nici doamna Guggenheim, nici domnul Yehudi Menuhin nu au învățat, *nu a trebuit* să învețe românește pentru a înțelege genialitatea celor doi mari români. Mai mari, oricum, decît domnul Ionel Jianu, unul dintre cei doi care — după Noica — ar arăta, chipurile, culturii occidentale « felul cum s-ar putea restaura ea însăși, celălalt, Mircea Eliade, asumîndu-și, în plus, sarcina de a « denunța „provincialismul" » aceleiași culturi !

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mai modest, dar nu mai puţin eficace, un alt Mircea, Martin, şi mai tînăr, se mulţumeşte să se ocupe de « provincialismul » culturii *noastre*, în esenţialul şi elegantul studiu *G. Călinescu şi « complexele» literaturii române*, unde sînt trecute în revistă multiple motive şi stări de inconfort — istoric — ale literatorului autohton, aproape toate reductibile, sugerează Martin, la «„ complexe" ale *izolării provinciale* ». Detaliind, toate complexe de inferioritate : « „complexul" *începutului continuu* », acela al « *absenţei capilor de serie* » (de avangardă europeană, firește), şi al « *lipsei de audienţă* ». Pentru perioada din urmă, pentru ultimele decenii, mi-aş permite să mai adaug unul, de data aceasta, de superioritate : « „complexul" *dispreţului faţă de artele „minore"* » (sau noi, tinere, nontradiţionale), şi, în primul rînd, faţă de film. De observat că între cele două războaie mondiale cînd nu exista o veritabilă industrie cinematografică, la noi, intelectualii şi, în speţă, scriitorii — dintre cei mai importanţi — au manifestat un interes mult mai viu, cel puţin sub aspect sociologic, celei de-a 7-a arte, decît confraţii lor de astăzi, cînd există o industrie specifică. E drept, un Marin Preda, un Eugen Barbu, un Fănuş Neagu au scris scenarii — originale şi adaptări, de regulă mult sub standardul propriei opere literare —, dar în « obştea » condeiurilor din « galaxia Gutemberg » predominantă şi persistentă rămîne mentalitatea care fie că exclude filmul dintre arte, considerîndu-l un simplu spectacol de divertisment (şi ca lesnicioasă sursă de cîştiguri băneşti suplimentare), fie că îl acceptă ca fenomen estetic întîmplător, izolat, neputincios, totuşi, să prindă rădăcini şi rod de « esenţă tare ». Dincolo, însă, de orice polemică menită să demonstreze (sau să nege) un posibil caracter de operă de artă al filmului — polemică neavenită, aici tocmai pentru că plecăm de la postulatul filmului ca operă de artă —, intelectualitatea noastră şi, înăuntrul ei, scriitorimea, par să ignore şansa, de departe superioară, a filmului de a proiecta cultura naţională pe cerul universalităţii. Superioară cel puţin ca viteză de transmitere şi iradiere în timp şi de răspîndire în spaţiu. Dar, cine ştie ?, şi ca putere de fascinaţie, fără a mai pune la socoteală energia documentară, informativă, cognitivă, compostind şi ştanţînd toate aspectele vieţii naţionale.

Se înţelege, însă, pe întreg teritoriul republicii artelor, nu e în vigoare o lege imuabilă sau o reglementare juridică a raportului de comunicare literară şi de comunicare filmică : bunăoară, Jorge Luis Borges a adus mai multă glorie spiritualităţii argentiniene moderne decît Fernando Solanas (*La Hora de les hornos*, Ceasul cuptoarelor), dar e aproape sigur că Nelson Pereira dos Santos (*Vidas secas*,Vieţi uscate) şi, mai ales, Glauber Rocha (*Antonio-das-Mortes*) sînt artişti mai viguroşi şi mai reprezentativi decît însuşi Jorge Amado, ca emisari ai culturii Braziliei contemporane.Pentru cunoaşterea şi prestigiul Ungariei în lume, cine e mai util şi mai « exponenţial », un Déry Tibor sau un Jancsó Miklós ? Amîndoi, poate, dar însuşi faptul că un cineast de valoare e cel puţin posibil să fie adus în discuţie, pe o aceeaşi treaptă cu un scriitor consacrat, e revelatoriu pentru pledoaria noastră. Cîte persoane cunosc, în lume, ca să nu zic unul, două sau trei nume de scriitori (inclusiv dintre cei « ecranizaţi ») din Japonia ? Puţine. Nu puţine, în schimb, sînt cele care ştiu de Mizoguchi şi de Kurosawa şi, prin operele lor filmice, cîte ceva despre Japonia, despre istoria şi oamenii ei. Demonstraţia ar putea continua, făcînd înconjurul ideal al globului, legînd Senegalul de Maroc, Iranul de India şi de Mexic, Canada de Australia, cu reîntoarceri europene la Elveţia, Spania şi Finlanda, neocolind, de bună seamă, marile cinematografii din U.R.S.S., Franţa, Italia, Germania occidentală, Suedia, ca şi pe cele din vecinătatea noastră. Toate laolaltă şi fiecare în parte s-au instalat confortabil în Parnasul Muzelor şi al Poeziei, la o masă care nu e pătrată, ci rotundă, ca pentru egali, unde prioritară e participarea, prezenţa, şi mai puţin spiritul de întrecere (aşa cum voia, pînă la urmă, şi Goethe, sub cupola conceptului său de *Weltliteratur*).

Plecînd de la credinţa fermă în plusul de şanse acordat artei filmului, ca virtualitate de afirmare, de « intrare în universal » şi, implicit de difuzare a valorilor unei culturi naţionale, trebuie să recunoaştem deschis că filmul românesc — ca şi literatura, de altminteri, cum ne învaţă Constantin Noica — nu şi-a dobîndit, încă, un loc la simpozionul universalităţii, cu excepţia, totuşi, în branşa desenului animat (cea de-a 8-a artă ? !), a lui Gopo, care este, efectiv, un cineast « universal » : din păcate, el nu şi-a repetat performanţa în lungul metraj de ficţiune, deşi l-a frecventat cu asiduitate, neglijîndu-şi vocaţia centrală (încă odată, din păcate). Aceasta nu înseamnă că nu am avea propriile noastre « vîrfuri », cristalizate în procesul de dezvoltare al producţiei naţionale, la scară naţională, cu un alt raport decît cea mondială. (Cineva, un istoric, un « arhivist » (Călinescu), va trebui într-o

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bună zi să publice atît un indice al ecourilor de presă, cît și o substanțială culegere de extrase din cronicile, recenziile, corespondențele criticii străine în legătură cu filmele românești văzute peste hotare, știut fiind că străinii reprezintă, într-un fel și pînă la un anumit punct, însăși judecata posterității).

Păstrînd sub priviri eșafodajul alcătuit de Constantin Noica relativ la edificiul (european) al culturilor și, îndeosebi, locul atribuit culturii noastre (al treilea sau al șaptelea), trebuie recunoscut, cu toată onestitatea, că, din punctul de vedere cinematografic, ne situăm sub nivelul atins, în general, de cultura română, precum și sub nivelul fiecărui domeniu în parte : al literaturii, al artelor figurative, al muzicii și chiar al teatrului (ca dramaturgie și ca artă a spectacolului). Unde sîntem noi, din unghiul strict al artei filmului ? Nu am reușit să impunem filmul românesc, în lume, cu toate că semne de pozitivă existență am dat : un premiu de regie la Cannes (Ciulei, 1965), un premiu la Acapulco (Pintilie, 1966), mai multe la festivalurile filmelor pentru tineret și copii (apanaj al Elisabetei Bostan), precum și destule altele, mărunte. Ele, premiile, pe de o parte, nu au fost de anvergură decisivă iar, pe de altă parte, nu au țesut între ele și împreună un fundal compact de civilizație cinematografică distinctă, omogenă, și nici nu s-au « sprijinit » unele pe altele, adunîndu-se în ciorchine compact.

Și atunci, de ce atîta pătimașă agitație în jurul cinematografului nostru, de îndată ce rezultatele sînt încă prea puțin convingătoare, încurajatoare ? Tocmai pentru că — socotindu-l unul dintre canalele de comunicare cu străinătatea cele mai scurte și mai eficace, ca și cele ce duc la conștiința (estetică) a propriului public, de acasă — filmul românesc are nevoia (dar și posibilitatea) de a face un salt de calitate. Garanția unui asemenea salt o constituie, în primul rînd — după opinia mea — o sporită infuzie de cultură, concomitent cu o pasionantă solidarizare a oamenilor de cultură, în general, și a literaților, în special. Este vorba de străbaterea unui itinerar asemănător celui indicat de G. Călinescu scriitorilor și efectuat de aceștia (ca și de cineaștii de renume din străinătate), cel puțin pe o porțiune considerabilă : « Ceea ce ne interesează este mergerea prin cultură către conștiința artistică » (a cineaștilor, a criticilor, a publicului).

Scriitorii de după război și-au manifestat o astfel de solidaritate, formînd un front compact în jurul filmului *Reconstituirea*, apărîndu-l, argumentîndu-i viabilitatea estetică și politică. Dar luarea de atitudine, individuală și colectivă, a rămas doar ocazională, s-a epuizat în durata unei « campanii » : după ce *Reconstituirea* și-a găsit, pînă la urmă, drumul spre ecrane, interesul pentru cinematograful național s-a estompat (dacă nu s-a stins chiar de tot) și, ca de cele mai multe ori, nu s-au mai produs « rapeluri », nu s-au stabilit medieri și nexuri, apte să asigure coerența și continuitatea unei stări de permanentă susținere a filmului românesc ca operă de artă.

Cei care se află sau s-au aflat, pentru o vreme, înăuntrul și în fruntea cetății cinematografului au cultivat, cu voie sau fără voie, concesia. Nu-i adevărat, de pildă, cum crede Ioana Mălin, într-un articol din *România literară*, că Titus Popovici — singurul literat care și-a logodit destinul artistic cu acela al filmului, singurul, alături de Francisc Munteanu — « a început cu aceeași speranță probată în 1955 să demonstreze că scenariul de film are dreptul a aspira la statutul unei autentice opere artistice ». Mai precis, nu a demonstrat acest lucru, care de altfel, are o importanță secundară, de îndată ce esențial a fost și este să se ajungă la *filmul* (nu la scenariul) cu statut de autentică operă de artă. De asemenea, nu e adevărat — cum adaugă aceeași Ioana Mălin — că « pur și simplu, Titus Popovici continuă să fie *scriitorul*... » : nu, fiindcă în nici un film, inclusiv în ecranizările lucrărilor sale în proză, Titus Popovici nu a atins atitudinea expresivă a propriei opere literare (stil ca mod personal de cunoaștere). Titus Popovici este, cu certitudine, un scriitor, un prozator autentic ; ca scenarist, deși cel mai valoros din cîți avem, el a fost de fiecare dată, sub platforma sa însăși, prizonier, mai ales, al povestirii cinematografice tradiționale (*story*), de tip hollywoodian, care, oricît de « solidă » și de verificată ca eficiență propagandistică, apropia filmul mai curînd de cinematograful comercial decît de cel de artă. Aceeași vădită concesivitate sau permisivitate tehnico-stilistică e de semnalat la toți oamenii de litere cîți au colaborat la Buftea, de la Eugen Barbu la Fănuș Neagu, la Marin Preda, la Augustin Buzura (ca să nu-i citez decît pe cei mai iluștri). Singurul care

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

s-a străduit, cu consecvenţă, să determine o mai strînsă convieţuire între fermentul cultural (extras din marea tradiţie naţională) şi nevoile filmului este Mihnea Gheorghiu, cu intenţii şi soluţii din păcate nu totdeauna înţelese şi fructificate corespunzător de către regizori (de pildă, *Zodia fecioarei*, *Hyperion* şi chiar *Burebista*, vădit mai substanţiale în « faza scrisă » decît în copia standard a filmelor).

Esenţială, încă odată pare a fi cîştigarea oamenilor de cultură şi a scriitorilor în favoarea cauzei filmului naţional ca artă. Nu oricum, însă, ci cerîndu-li-se şi obţinînd de la ei angajarea întregii lor personalităţi creatoare, nici mai mult, nici mai puţin decît la tensiunea ideatică şi emotivă ce pulsează în propriile lor opere de literatură. (Şi, în plus, cu o mereu sporită cunoaştere şi familiarizare cu limbajul specific al filmului.) Fiindcă, pentru a rosti adevărul pînă la capăt, veritabilii *scriitori de film* nu sînt nici Titus Popovici, nici Ioan Grigorescu, nici Petre Sălcudeanu etc., cum s-ar crede, ci un Dan Piţa sau un Mircea Daneliuc sau o Malvina Urşianu, adică *autorii ... filmelor de autor*, cu scenarii şi regii asigurate de ei înşişi. « Scriitura » lor este, de altfel, şi cea mai cinematografică (sau mai filmică), avînd precedente în « re-scriitura » unui Lucian Pintilie sau a unui Mircea Săucan. Astfel, o legitimă dialectică a scenariului românesc ar putea propune, ca teză, cînd « cinematografizarea » literatului, a scriitorului, a intelectualului, cînd « intelectualizarea » cineastului, cu efecte întotdeauna cel puţin interesante, netezind calea spre firesc aşteptata capodoperă. (Cineva a pomenit, la un moment dat, de « obsesia capodoperei », de o anxietate a criticii în mesianica ei aşteptare : în măsura în care e reală, o astfel de « obsesie » s-ar putea constitui într-unul din plauzibilele « complexe » ale filmului românesc ; e de bănuit, însă, că nu înglobează întreaga suflare cinematografică şi că, de fapt, e mai mult o « fixaţie », un « mit » al criticilor, al anumitor critici.)

Filmele româneşti care — dincolo de eventualele premii obţinute şi de obişnuitele, diluatele, adeziuni de circumstanţă din partea criticii străine — au stîrnit un oarecare interes în gale sau festivaluri internaţionale sînt puţine : *Pădurea spînzuraţilor*, *Moara cu noroc*, *Reconstituirea*, *Duminică la ora 6*, *Răscoala*, cam cîte sînt degetele unei mîini. Premiile au fost mai multe, dar ele au răsplătit aspecte parţiale, fie « tema », fie intenţia didactico-educativă, fie nivelul tehnic, dar nu au stabilit valoarea estetică (absolută) care, evident, le implică, le cuprinde şi pe celelalte (morale, sociale, pedagogice etc.). Aceleaşi filme figurează, cum e şi normal, şi în « selecţiile » operate de critica autohtonă, care nu putea ocoli impulsul aproape spontan de a stabili o — oricît de relativă — scară a valorilor. De fapt, acest impuls, această nevoie de a se pune o anumită ordine în domeniul evaluărilor şi judecăţilor critice, o simt şi cineaştii înşişi (ca şi producătorii), şi nu atît pentru că ar avea conştiinţa propriilor virtuţi şi a propriilor limite, ci tocmai pentru că — în genere — nu o au !

O foarte slobodă tentativă de sistematizare a fost făcută, în 1978, de Ioan Groşan, în *Echinox*, revista studenţilor clujeni. Criteriile sînt trecute sub tăcere, lăsate să fie ghicite cu aproximaţie, iar formula e mărturisit frivolă : aceea a clasamentelor divizionare din campionatele de fotbal. Autorul se justifică susţinînd că atît « impasul traversat pe brînci de filmul românesc », cît şi « situaţia oarecum similară din punct de vedere valoric în care se află fotbalul nostru » l-au condus la « ideea organizării unui sistem competitiv care să permită, ba chiar să favorizeze obţinerea de mari performanţe şi în domeniul cinematografic », şi continuă : « Atîta vreme cît realizatorii, dar mai ales diriguitorii filmului autohton nu au nişte *repere clare*... o ierarhie cît de cît onestă şi de bună credinţă în babilonia cinematografică » a devenit absolut necesară, o « operaţie ordonatoare » : şi, « ca să fim pe înţelesul tuturor », Groşan adoptă « modelul pe care ni-l oferă cu generozitate sportul-rege, fotbalul ». De aici, « divizii valorice », nu cu totul rigide, nu definitive, permiţînd accesul, « promovarea » dintr-o categorie inferioară într-una superioară (deci, implicit, şi retrogradarea), cam prin aceleaşi verificări şi trialuri ca în fotbal. Oricît de superficiale, în aparenţă, pînă la urmă clasamentele lui Groşan stabilesc — să recunoaştem — o primă subiectiv/obiectivă sistematizare de valori, discutabilă la nesfîrşire, ca atribuire de locuri anume, dar acceptabilă ca indicaţie generică, simptomatică, ca grupare de afinităţi şi tendinţe. De fapt, Groşan nu « selectează » neapărat pe cei mai buni dintre cei buni, ci caută şi găseşte cîte un loc, de la 1 la 50, tuturor regizorilor în activitate

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în 1978 (cu excepția, inexplicabilă, a omiterii lui Alecu G. Croitoru și, mai ales, a lui Paul Călinescu). Iată cum a înfățișat aceste ciudate clasamente :

Divizia A 1978

1. Liviu Ciulei — *Pădurea spînzuraților* (1)
2. Lucian Pintilie — *Reconstituirea* (2)
3. Mircea Daneliuc — *Cursa* (3)
4. Dan Pița — *Tănase Scatiu* (4)
5. Victor Iliu — *Moara cu noroc* (5)
6. Iulian Mihu — *Felix și Otilia* (6)
7. Andrei Blaier — *Prin cenușa imperiului* (7)
8. Constantin Vaeni — *Zidul* (8)
9. Mircea Veroiu — *Dincolo de pod* (9)
10. Jean Georgescu — *O noapte furtunoasă* (10)

Divizia B

1. Mircea Mureșan — *Răscoala* (11)
2. Manole Marcus — *Puterea și Adevărul* (12)
3. Lucian Bratu — *Tudor* (13)
4. Alexandru Tatos — *Mere roșii* (14)
5. Timotei Ursu — *Septembrie* (15)
6. Stere Gulea — *Iarba verde de acasă* (16)
7. Cristiana Nicolae—*Întoarcerea lui Magellan* (17)
8. Gheorghe Vitanidis — *Facerea lumii* (18)
9. Andrei C. Băleanu — *E atît de aproape fericirea* (19)
10. Dinu Tănase — *Doctorul Poenaru* (20)

Diviziile C

1. Sergiu Nicolaescu — *Dacii* (21)
2. Fr. Munteanu — *La patru pași de infinit* (22)
3. Savel Stiopul — *Anotimpuri* (23)
4. Mircea Săucan — *Meandre* (24)
5. Malvina Urșianu — *Gioconda fără surîs* (25)
6. Elisabeta Bostan — *Mama* (26)
7. Mircea Drăgan — *Setea* (27)
8. Virgil Calotescu — *Mastodontul* (28)
9. Geo Saizescu — *Balul de sîmbătă seară* (29)
10. Mircea Moldovan — *Toamna bobocilor* (30)
11. Maria Callas Dinescu — *De bună voie și nesilit de nimeni* (31)
12. Ion Popescu Gopo — *Comedie fantastică* (32)
13. Gheorghe Naghi Miheles — *Două lozuri* (33)
14. Dinu Cocea — *Haiducii* (34)
15. David Reu — *Cercul magic* (35)
16. George Cornea — *Patima* (36)
17. Șerban Creangă — *Căldura* (37)
18. Vladimir Popescu — *Ceața* (38)
19. Al. Boiangiu — *Maiorul și moartea* (39)
20. Mihai Constantinescu — *Despre o anume fericire* (40)
21. Adrian Petringenaru — *Tatăl risipitor* 41)
22. Geta Tarnavschi — *Misterul lui Herodot* (42)
23. Gheorghe Turcu — *Castelanii* (43)
24. Ștefan Traian Roman — *Regăsire* (44)
25. H. Boroș — *Șah la rege* (45)
26. Horea Popescu — *Dragoste lungă de-o seară* (46)
27. Cristu Polucais — *Fantomele se grăbesc* (47)
28. Petre Bokor — *Tufă de Veneția* (48)
29. Carol Corfanta — *Serenadă pentru etajul XII* (49)
30. Doru Năstase — *Pe aici nu se trece* (50)

Ne interesează aici, ca reper, ca o primă ierarhizare de avut în vedere, să extrapolăm filme evocatoare ale trecutului. « Scara Groșan », din acest particular unghi de vedere, ar prinde următorul contur :

Divizia A

1. *Pădurea spînzuraților* (1)
2. *Tănase Scatiu* (2)
3. *Moara cu noroc* (3)
4. *Felix și Otilia* (4)
5. *Prin cenușa imperiului* (5)
6. *Zidul* (6)
7. *Dincolo de pod* (7)
8. *O noapte furtunoasă* (8)

Divizia B

1. *Răscoala* (9)
2. *Tudor* (10)
3. *Întoarcerea lui Magellan* (11)
4. *Facerea lumii* (12)
5. *Doctorul Poenaru* (13)

Divizia C

1. *Dacii* (14)
2. *La patru pași de infinit* (15)

3 — c. 2430

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

3. *Setea* (16)
4. *Două lozuri* (17)
5. *Haiducii* (18)
6. *Patima* (19)
7. *Pe aici nu se trece* (20)

Fără să intervenim în ordinea statornicită de Groșan prin alternative la fel de subiective, se impune, totuși, să aducem la zi, cel puțin, filmografia personală a autorilor, precum și să completăm listele cu numele « noilor veniți » (în raport cu 1978). Astfel, pe de o parte, se cuvine să semnalăm, cu titlu informativ deocamdată, că Malvina Urșianu a realizat, între timp, un interesant *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, iar Șerban Creangă *Speranța* și *Labirintul*, priviri primenite în istoria clasei muncitoare; Doru Năstase *Drumul oaselor* și *Trandafirul galben*, după *Vlad Țepeș*, mai fiind apoi de semnalat *Rug și flacără* de Adrian Petringenaru, *Înainte de tăcere* și *Înghițitorii de săbii* de Alexa Visarion, *Vis de ianuarie* de Nicolae Opriţescu, *Falansterul* de Savel Stiopul. Toate aceste filme îmbogățesc și amplifică placa turnantă a opțiunilor.

Adoptînd formula lui Mitry (aceea a « operelor marcante »), în 1979 am alcătuit și eu o cronologie (sau tabel cronologic), din care aș extrage, bineînțeles în folosul discuției noastre, filmele istorice sau, mai generic, de evocare a trecutului :

La mere — Moara cu noroc — Viața nu iartă — Valurile Dunării — Setea — Lupeni 29 — Tudor — Cartierul veseliei — Pădurea spînzuraților — Duminică la ora 6 — Răscoala — Procesul alb — Dacii — Cerul începe la etajul III — Mihai Viteazul — Atunci i-am condamnat pe toți la moarte — Felix și Otilia — Nunta de piatră — Întoarcerea lui Magellan — Zidul — Dincolo de pod — Prin cenușa imperiului — Tănase Scatiu — Buzduganul cu trei peceți — Ediție specială — Înainte de tăcere.

La aceste titluri sînt de adăugat apariţiile mai recente : *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu — Vînătoare de vulpi — Ștefan Luchian — Speranța — Labirintul — Semnul șarpelui — Înghițitorul de săbii — Năpasta — Întoarcerea din iad.*

În sfîrșit, în 1981, Ioan Lazăr publică *Arta narațiunii în filmul românesc — 50 de secvențe antologice*, în fond tot un soi de selecție, avînd la bază, în parte, conștient sau nu, principiul « recuperator » al lui Călinescu : ilustrul studios al literaturii nu a ezitat să valorifice autori și opere măcar « individual și fragmentar », atunci cînd nu întîlnea situații « absolute » și « integrale ». A recupera « individual » și « fragmentar », în istoria cinematografului, echivalează tocmai cu « salvarea unor secvențe », decupate din întregul filmelor și ridicate la puterea artei adevărate, ca parte pentru întreg. Din jumătatea de centurie mobilizată de Lazăr — cuprinzînd și filme ale prezentului — reținem pe cele istorice : *O noapte furtunoasă — Moara cu noroc — Doi vecini — Viața nu iartă — Valurile Dunării — Setea — Lupeni 29 — Tudor — Pădurea spînzuraților — Duminică la ora 6 — Răscoala — Cerul începe la etajul III — Canarul și viscolul — Facerea lumii — Mihai Viteazul — Serata — Atunci i-am condamnat pe toți la moarte — Felix și Otilia — Nunta de piatră — Duhul aurului — Zidul — Dincolo de pod — Pintea — Tănase Scatiu — Prin cenușa imperiului — Înainte de tăcere — Speranța — Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu.*

Prin analogie cu procedeul rezervat cinematografului mondial, avem datoria de a înregistra frecvența cea mai densă în cele trei « selecții » luate în considerare, pentru a stabili o « sinteză » (facultativă) :

3 *prezențe* (*pînă în 1978*) :
Pădurea spînzuraților
Tănase Scatiu
Moara cu noroc
Felix și Otilia
Zidul
Dincolo de pod
Răscoala
Tudor
Facerea lumii
Prin cenușa imperiului

La aceste titluri se adaugă cele ale filmelor cuprinse și în *Profesiune : filmul*, și în *Arta narațiunii : Înainte de tăcere* sau numai în *Arta narațiunii* (cu adeziunea mea, acum) : *Speranța, Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu, Vînătoarea de vulpi, Ștefan Luchian*, deci chiar și dincolo de ultima apariție editorială.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REPERTORIUL TEMATIC AL MANUSCRISELOR PSALTICE — MODALITATE DE VALORIFICARE A PATRIMONIULUI MUZICAL NAȚIONAL

de ADRIANA ȘIRLI

Nu vom aduce argumente în sprijinul unei evidențe, și anume că muzica bizantină reprezintă, alături de muzica populară, cea de a doua mare tradiție a culturii noastre muzicale. Cu toate acestea, spre deosebire de folclor care, deși a suferit și suferă mutații sensibile, este adînc înrădăcinat în sufletul poporului și rămîne încă o practică de mase, muzica de tip bizantin, muzică de cult, și-a pierdut tot mai mult din adepți și auditoriu, devenind tot mai exclusiv un obiect de studiu. Vastitatea acestui cîmp de investigație, raportată la numărul foarte mic de specialiști, ca și faptul că pînă în urmă cu 10—15 ani studiile în acest domeniu au fost rodul unor preocupări particulare au făcut ca bizantinologia muzicală să reprezinte o ramură nouă a cercetărilor de istoria artei.

Orientarea din anii '70, dată de conducerea de partid și de stat, spre o mai sistematică și științifică cercetare a trecutului poporului nostru în complexa lui desfășurare — singura în măsură să răspundă necesităților actuale de informare — a făcut posibilă și inițierea unui adevărat program de sprijinire a cercetărilor de paleografie muzicală, de către Academia de Științe Sociale și Politice, și de secția de muzicologie a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor. Cercetătorii domeniului s-au axat, în general, pe teme de interes național, cum ar fi fenomenul reprezentat de Școala muzicală de la Putna, din secolul al XVI-lea, sau procesul de transpunere în limba română (de « românire ») a cîntărilor grecești (oglindit exemplar prin « Psaltikia rumănească » din 1713) — și în mai mică măsură pe crearea unui instrumentar de lucru sau pe studii de sinteză. Pe măsură însă, ce s-a înaintat în cunoașterea teoretică și istorică a muzicii bizantine — punîndu-se accentul în special pe fenomenul autohton —, s-a simțit tot mai imperios necesitatea unor studii sistematice ale fondurilor românești de manuscrise, concretizate în cataloage și repertorii tematice.

Prima lucrare de acest fel este un catalog general al manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din țara noastră [1] și aparține Diaconului Nicu Moldoveanu. Autorul prezintă manuscrisele în ordine cronologică — criteriu ale cărui limite sînt însă determinate de evoluția genului [2] — adoptînd următoarea schemă bibliografică : 1. titlul — original (în acest caz, transliterat în alfabet latin și tradus în românește) sau convențional al manuscrisului ; 2. Numele compozitorului/rilor menție-

[1] Lucrare în manuscris, aflată la secția de muzică a Bibliotecii Centrale de Stat.

[2] Evoluție a cărei periodizare s-a făcut ținînd seama mai ales de schimbările survenite în sistemul de notație muzicală; limita inferioară este notația medio-bizantină (secolele XII—XIV), iar cea superioară, notația « hrisantică », adoptată începînd cu anul 1814.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 31, P. 35—41, BUCUREȘTI, 1984

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nați în manuscris; 3. Copistul manuscrisului; 4. Locul; 5. Data — dîndu-se prioritate exemplarelor cu dată certă; 6. Materialul pe care s-a scris — la această rubrică autorul menționînd și filigranele observate la unele manuscrise; 7. Formatul manuscrisului; 8. Numărul de file; numărul de fascicole; 9. Numărul de rînduri per pagină; 10. Notația și limba textului; 11. Cerneala; 12. Miniaturile; 13. Coperțile — descrierea lor; 14. Însemnări ulterioare (transliterate în alfabet latin); 15. Ex libris; 16. Observații; 17. Cuprinsul muzical — enunțarea capitolelor și a locului lor în manuscris, la care, de la caz la caz, autorul a adăugat anumite precizări personale.

Plecînd de la aceeași idee de bază, a prezentării exhaustive a fondurilor de manuscrise psaltice din bibliotecile publice și mănăstirești, dar de data aceasta cu scopul sistematizării datelor, Nicu Moldoveanu publică în 1974 *Izvoare ale cîntării psaltice în Biserica Ortodoxă Română* [3]; lucrarea cuprinde și o introducere în semiografia bizantină, precum și numeroase și utile date istorice și comentarii de ordin muzical; dar importanța ei pentru cititorii avizați constă în special în valoarea bibliografică. Autorul a întocmit o serie de indici extrem de utili: indici alfabetici de titluri originale și convenționale ale manuscriselor, ale compozitorilor, ale copiștilor, de asemenea, o listă cronologică a manuscriselor cercetate (incluzînd și manuscrisele cu notație de tranziție către cea hrisantică). În sfîrșit, alte date, precum și observațiile și comentariile diverse ale autorului fac din această lucrare un permanent punct de referință.

În aceeași perioadă Marin Ionescu elaborează un *Catalog* — noi l-am numi repertoriu — al manuscriselor aparținînd din punct de vedere stilistic Școlii muzicale de la Putna [4]. Demersul său deschide calea studiilor comparate ale acestor — deocamdată 9 — manuscrise, implicit a eliminării anumitor erori de notație comise de copiști sau a dubiilor de transcriere, de azi. Lucrarea lui Marin Ionescu se axează pe materialul pur muzical, fiind structurată ca un indice alfabetic al tuturor cîntărilor existente în cele nouă manuscrise și identificate pînă în prezent, indice în continuarea căruia se succed rubricile: 1. autorul melodiei; 2. ehul (structura modală), însoțit de simbolul său grafic (mărturia); 3. circulația cîntării în celelalte manuscrise putnene; 4. incipitul melodic al cîntării, în notație neumatică bizantină [5].

În ceea ce ne privește, în urmă cu cîțiva ani ne-am propus cercetarea exhaustivă și în același timp comparată a manuscriselor (păstrînd aproximativ aceleași limite cronologice) pornind de la criteriul tematic. Cu alte cuvinte, să adaptăm metoda propusă de Marin Ionescu la mai ample dimensiuni temporale și spațiale, circumscrise însă aceluiași fenomen. Primul volum al *Repertoriului tematic al manuscriselor psaltice* (*secolele XIV—XIX*) este consacrat *Anastasimatarului* [6], urmînd ca următoarele, elaborate tot în cadrul Institutului de Istoria Artei, ca și prezentul, să aibă ca obiect *Irmologhionul* (Adriana Șirli) și respectiv *Stihirarul* (Hrisanta Marin). Am preferat să debutăm cu *Anastasimatarul* [7] — categorie tipologică relativ recentă —, din mai multe motive: în primul rînd pentru că *Anastasimatarul* este bine reprezentat numeric în fondurile românești, aproximativ 80% din manuscrise datînd din secolele XVIII și XIX, cînd el a fost intens copiat; în al doilea rînd, însăși configurația lui sugerează, pe lîngă scopul muzical propriu-zis, și unul educațional, *Anastasimatarul* cuprinzînd de cele mai multe ori la începutul volumului o *Propedie*, manual teoretico-practic de învățare a notației neumatice bizantine, a structurilor modale și relațiilor dintre ele. În plus, conținutul *Anastasimatarului* în sine este simplu din punct de vedere muzical-interpretativ acoperind totodată întreaga problematică de ordin teoretic (în cazul stilului respectiv). În sfîrșit, opțiunea noastră a fost determinată și de faptul că, fiind un volum de mici dimensiuni (din punct de vedere muzical-repertorial), *Anastasimatarul* constituia — cel puțin pentru un demers individual, ca cel de față —, un teren optim de verificare a metodei și, totodată, de introspecție a unui cîmp muzical atît de vast.

[3] Lucrare tipărită la Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă (150 p.), București, 1974.

[4] Lucrare aflată în manuscris, la secția de muzică a Bibliotecii Centrale de Stat.

[5] Această lucrare a fost ulterior adaptată la aparatul critic al edițiilor facsimile ale primelor trei manuscrise putnene apărute pînă în prezent: *«Antologhion» 56/544/576 de la Mănăstirea Putna*, București, 1980; *«Antologhion» 1/26 Iași ...*, 1981; *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul ...*, 1983.

[6] Lucrare în curs de apariție la Editura muzicală din București

[7] ἡ ἀγάστασις = înviere. *Anastasimatarul* cuprinde cîntările care comemorează învierea lui Iisus, interpretate la Vecernia de simbătă și Utrenia de duminică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Aşa cum arătam mai înainte, am pornit de la modelul propus de Marin Ionescu, adaptîndu-l şi îmbogăţindu-l în conformitate cu datele obiective ale materialului studiat şi, de asemenea, cu propriile observaţii. Astfel, diversitatea de forme sub care se prezintă un repertoriu dat (în cazul de faţă al *Anastasimatarului*), ca şi ipostazele multiple sub care apar unele dintre structurile modale, apoi procesul de transpunere în limba română a modelelor poetico-muzicale greceşti ne-au sugerat nu numai introducerea unei cuprinzătoare rubrici de « observaţii » în fişele analitice ale cîntărilor, ci chiar redactarea unui « Studiu introductiv » în care prezentăm apariţia şi evoluţia acestei categorii tipologice în primul rînd la nivel repertorial, dar şi muzical. Structura volumului este următoarea : Introducere, Notă asupra ediţiei, Studiu introductiv, Lista fondurilor cercetate şi Lista de abrevieri ; Repertoriul propriu-zis ; Adenda ; Anexe — constînd din : indexul alfabetic al titlurilor greceşti şi româneşti ale cîntărilor, al compozitorilor, al copiştilor, lista cronologică a manuscriselor cercetate, bibliografia folosită şi lista manuscriselor suplimentare consultate.

În cele ce urmează ne propunem să comentăm pe scurt metoda şi rezultatele aplicării ei la acest prim model tipologic ales. În primul rînd, ţinem să subliniem că *Anastasimatarul* este o categorie « nouă » numai din punct de vedere tipologic, structura arhetipală a repertoriului său (constînd din stihirile *anastasime anatolice*, *alfabetice* şi cele 11 *eotinale*, sau stihiri ale Evangheliei) [8] aflîndu-se inclusă, încă din secolul al XI-lea (şi pînă în secolul al XVI-lea) în *Stihirare*, ca parte « marginală » a repertoriului lor, iar melodiile pe texte din psalmi (*kekragariile* şi *pasapnoariile Laudelor*) şi, din nou, *eotinalele*, fiind cuprinse în mai nou-apăruta *Akoluthie* (sec. XIV—XV). Ulterior cele două grupuri au fost reunite în cadrul *Antologiei*, tip de manuscris care cuprinde întregul serviciu al Vecerniei Mari, Utreniei şi Liturghiei (precum şi alte cîntări, în multiple variante, la alegerea copistului), adică o serie întreagă de cîntări din ciclul octoehic. *Anastasimatarul* a continuat să facă parte din voluminoasele *Antologii* de-a lungul secolului al XVII-lea şi chiar a celui următor, cînd melodiile lui apar tot mai frecvent în volume de-sine-stătătoare. Ceea ce ne-a parvenit ca cea mai timpurie versiune muzicală completă este versiunea lui Hrisafis cel Nou [9] ; ca este totodată forma cea mai stabilă — modelul la nivel repertorial (pînă la apariţia *Anastasimatarului* tipărit de Macarie, în 1823 — în raport cu care am privit toate celelalte versiuni ulterioare luate în considerare. Ca urmare, toate cîntările care s-au adăugat acestora din urmă au fost plasate de noi în Adenda ; cu o singură excepţie : o versiune românească de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, în notaţie prehrisantică, al cărei repertoriu, excesiv de bogat, anticipează *Anastasimatarele* apărute pe parcursul întregului secol următor [10].

Menţionăm, de asemenea, că nu am inclus în acest volum al *Repertoriului tematic* ... versiunea melodică veche a anastasimelor care a făcut parte integrantă, timp de cinci secole, din *Stihirar* ; aceasta urmează să fie exemplificată în volumul dedicat categoriei tipologice respective.

Şi o ultimă observaţie înainte de a trece la prezentarea structurii fişelor analitice ale cîntărilor : versiunea muzicală luată ca model repertorial (i.e. versiunea atribuită lui Hrisafis cel Nou) nu este în totalitate originală [11], ci include o serie de melodii mult mai vechi, ale lui Ioan Damaschinul (secolul al VIII-lea) şi Ioan Glikys (secolele XIII—XIV) — *kekragariile* şi *eotinalele*. Din această cauză, la rubrica « Circulaţia cîntării », din fişele cîntărilor respective, noi am menţionat şi sursele anterioare datei manuscrisului autograf al lui Hrisafis cel Nou (i.e. 1671).

Am prevăzut cîte o fişă analitică — implicit un număr de ordine — pentru fiecare titlu aparţinînd repertoriului iniţial şi pentru fiecare versiune melodică a acestuia, după cum urmează : 1. Numărul de ordine al cîntării ; 2. Titlul cîntării — în greceşte şi româneşte ; titlul generic (categoria

[8] Stihirarele vechi mai includ şi antifoanele care se cîntă la Utrenie, dar pe care *Anastasimatarele* nu le-au preluat decît spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea.

[9] Gr. Stathis sugerează existenţa unei versiuni premergătoare celei a lui Hrisafis cel Nou, în mai multe rînduri, în lucrarea sa, *Catalogul manuscriseor muzicale bizantine de la Sfîntul Munte* (2 vol., Atena, 1975, 1976); într-un manuscris din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, Xiropotamou 273, din care exemplifică o pagină, remarcăm două versiuni paralele: cea principală (scrisă în cerneală neagră) este versiunea preluată din *Stihirarele* vechi şi atribuită lui Ioan Damaschinul; cealaltă (în cerneală roşie) se prezintă mai mult sub forma unor lungi adnotări scrise dedesubtul versiunii de bază şi se aseamănă cu versiunea atribuit, lui Hrisafis cel Nou. Manuscrisul autograf al lui Hrisafis însă, datează din 1671, fiind la distanţă de un secol de cel dintîi (Xiropotamou 273).

[10] BAR, ms. rom. 551, din 1798 (aceeaşi versiune se află şi în BAR, ms. rom. 578, nedatat); acest *Anastasimatar*, de altfel mult mai cuprinzător decît manuscrisele şi tipăriturile ulterioare, conţine cca 180 de titluri per ch, faţă de 26—27 cîte are repertoriul iniţial, repertoriul model.

[11] În manuscrisul autograf, Xenofontos 128, din 1671, Hrisafis se prezintă ca autor al stihirilor *anastasime* doar *kekragariile* şi *eotinalele* aparţinînd lui Ioan Damaschinul şi respectiv, lui Ioan Glikys.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

muzicală din care face parte); 3. Ehul (modul, structura modală); 4. Autorul melodiei 5. Incipitul melodic al cîntării — în notaţie neumatică şi în transcrierea lineară realizată de noi; 6. Fondul din care face parte manuscrisul citat; 7. Circulaţia cîntării; 8. Observaţii.

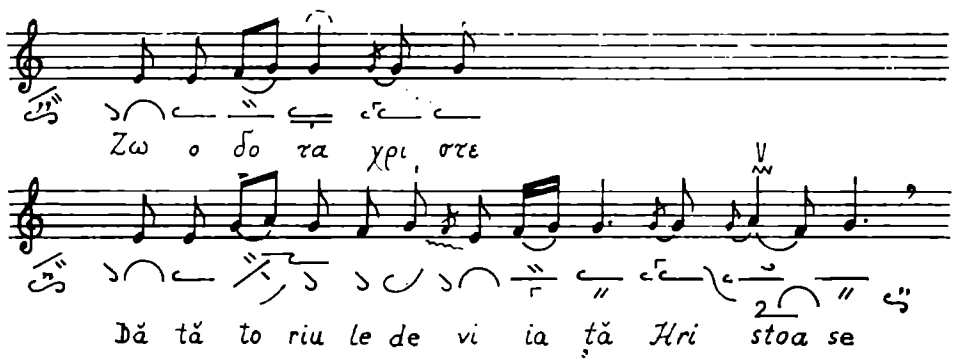
Titlurile greceşti ale cîntărilor au suferit unele schimbări ortografice — faţă de cum apar în manuscrise —, în conformitate cu ortografia actuală: semne grupînd două şi trei litere, ca ϛ, ȣ sau ϰ au fost transcrise: στ, ου şi και; desele erori în privinţa vocalelor şi hiaturilor (ι in loc de η; η/ο în loc de ει/ω ş.a.), precum şi unele prescurtări — din titluri — au fost de asemenea corectate, respectiv întregite (θκιον=θεοτόκιον).

Cum în 1713 apare prima traducere în româneşte a acestui repertoriu [12], am preferat să o folosim pe aceasta, ca un corespondent mai adecvat, autentic, al textelor greceşti — cu atît mai mult cu cît, pe parcursul lucrării, varianta melodică românească este exemplificată frecvent (prin incipiturile poetico-muzicale citate). Textele româneşti fiind scrise într-un alfabet amestecat, slavo-grec, au fost transliterate în alfabet latin, păstrîndu-se însă unele particularităţi fonetice şi arhaisme [13].

Autorul melodiei, este în general, unanim atestat; în cazul în care, totuşi, o versiune melodică este atribuită mai multor compozitori am considerat ca justă atribuirea menţionată în majoritatea manuscriselor — şi ţinînd seamă şi de aspectul cronologic; restul atribuirilor au fost menţionate, cu trimiterea la sursa respectivă, în rubrica «observaţii» a *Repertoriului*... În unele cazuri versiunile sînt însoţite doar de o specificaţie geografică (ex. «athonită») sau/şi stilistică (ex. «bisericească», adică scurtă), repere pe care le-am trecut în aceeaşi rubrică, destinată autorului.

Incipitul melodiei este exemplificat după cea mai veche sursă avută la dispoziţie — şi citată în rubrica imediat următoare, «Cota şi Fondul» —, sursă considerată mai pură, mai fidelă modelului melodic iniţial. De aceea, în privinţa versiunii lui Hrisafis cel Nou — din motivele explicate mai nainte —am folosit două surse principale (una pentru *kekragarii* şi *eotinale*, BAR ms. gr. 1096, iar cealaltă pentru *anastasime*, BAR ms. gr. 102). În cazul cînd, dintr-un motiv sau altul, sursa principală s-a dovedit incompletă, am apelat la următorul manuscris în ordine cronologică.

Versiunea melodică a lui Hrisafis cel Nou, versiunea cea mai răspîndită dintre toate în spaţiu şi timp, are o serie de variante melodice — dintre care cea mai constantă şi mai importantă din punct de vedere muzical este cea, mai sus amintită, a lui Filothei Jipa; în cazul cînd am constatat diferenţieri semnificative faţă de incipitul-model, am exemplificat şi variantele acestuia — cazul românesc constituind un excelent termen de comparaţie, mai ales la nivelul raportului text-muzică:

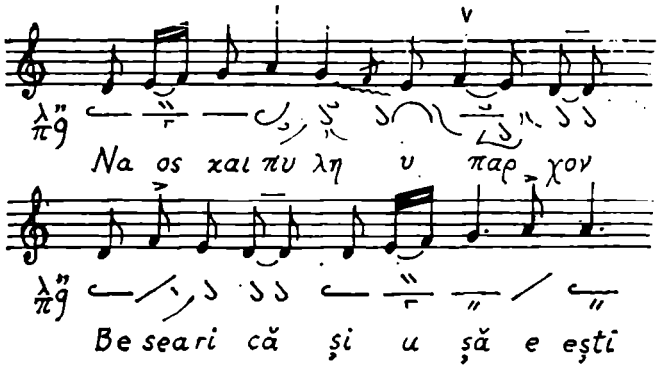


Ex. 1. a
BAR ms. gr. 102
BAR ms. rom. 4305
în care textul românesc impune amplificarea melodiei, păstrînd formula melodică şi cadenţa intacte.

[12] Ne referim la cuprinzătoarea *Psaltikie rumănească*, a eruditului muzician Filothei Jipa, din care *Anastasimatarul* reprezintă o parte.

[13] «Beserică» pentru biserică; «mueri» pentru muieri; «pogorire» pentru coborîre ş.a.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

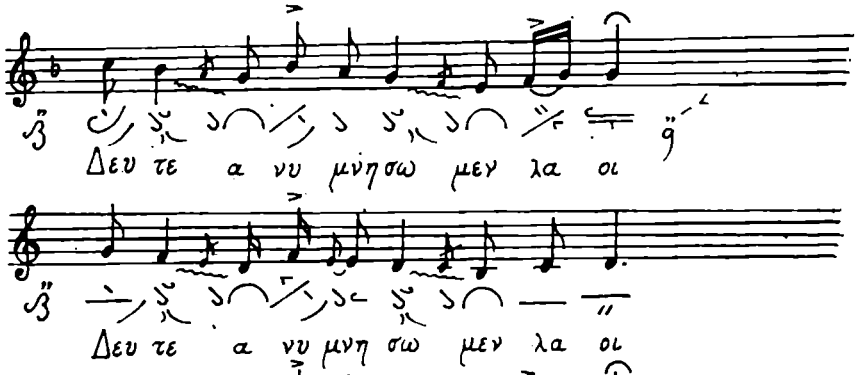


Ex. 1.b
BAR ms gr. 102
BAR ms. gr. 4305

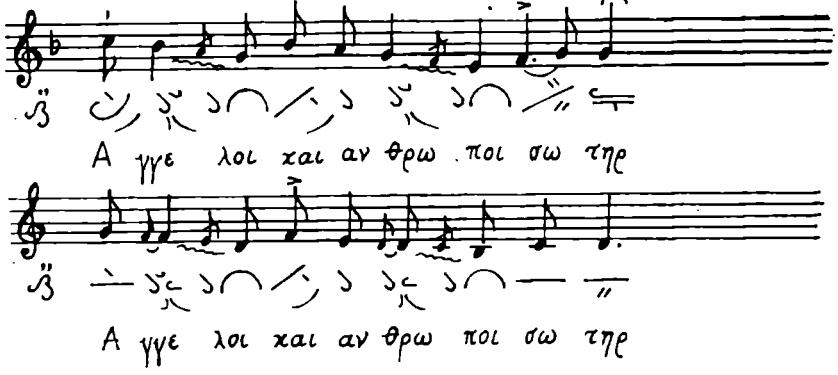
în care varianta românească are un număr egal de neume cu modelul grecesc, dar celulele melodice sînt inversate iar cadenţele nu mai coincid.

Se va constata, comparînd incipiturile din versiuni paralele, sau chiar din cadrul aceleiaşi versiuni, că unele dintre ele sînt foarte asemănătoare, dacă nu identice. Acest fapt nu trebuie să inducă în eroare, dat fiind că, se ştie, incipiturile constau cel mai adesea în formule melodice specifice ehului respectiv, ceea ce duce la o anumită stereotipie a lor. Dăm mai jos un exemplu de incipituri identice atît în cadrul aceleiaşi versiuni [14], cît şi la versiuni paralele :

Ex. 2.
Ms. gr. 102 (Hrisafis)
ms. gr. 152 (Petru Lampadarie)



ms. gr. 102 (Hrisafis)
ms. gr. 152 (Petru Lampadarie)



Incipitul în neume bizantine este însoţit de transcrierea făcută de noi în notaţie lineară; în acest sens menţionăm că am adoptat teoria Şcolii româneşti [15] — şi, în general, răsăritene — asupra interpretării modurilor, ca şi a transcrierii neumelor [16].

[14] Menţionăm, pentru cititorul neavizat, că uneori, întîlnim melodii întregi identice chiar în cadrul aceleiaşi versiuni muzicale (în cuprinsul aceluiaşi eh).

[15] Reprezentată de Ioan D. Petrescu (a se vedea *Le Canon de L'Office de Noël, Etudes de paléographie musicale byzantine)*, Grigore Panţiru *(Notaţia şi ehurile muzicii bizantine, Lecţionarul evanghelic de la Iaşi)*, Gheorghe Ciobanu, *(Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie* vol. I–II etc.).

[16] În transcrierea neumelor, deosebirile dintre cercetătorii răsăriteni şi cei occidentali constau în interpretarea a două semne de durată *(lakisma* şi *dipli)* şi a unor accente (privind *oligonul, oxeia, vareia* şi *petasti)*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Rubrica « Circulaţia cîntării » este cea în măsură să informeze cu exactitate asupra numărului de *Anastasimatare* complete existente, asupra fluctuaţiilor repertoriale — de la un manuscris la altul — şi, dincolo de cadrul acestuia, asupra penetraţiei fiecărei versiuni melodice în biserica românească. Fondurile citate se succed în ordine alfabetică; sursele, în ordinea numerică a cotelor, cu specificaţia fondului bibliotecii (fond grec, fond românesc). Acolo unde o astfel de clasificare nu există, am făcut-o noi, punînd-o între paranteze. Cotele manuscriselor sînt însoţite de trimiterea — de asemenea între paranteze — la fila corespunzătoare incipitului melodic.

Rubrica « Observaţii » însumează o serie de precizări de natură diversă : momentul din slujbă în care se cîntă melodia; date legate de atribuirea acesteia — fie că există o controversă asupra compozitorului (ca în cazul *kekragariilor* atribuite atît lui Ioan Damaschinul, cît şi lui Ioan Glikys), fie asupra calităţii acestuia în raport cu melodia (Hrisafis cel Nou apare deopotrivă atestat ca exeget şi compozitor al stihirilor *anastasime*; Iakob Protopsaltul, de asemenea, în ambele ipostaze referitor la *eotinale*); unele particularităţi privind mărturia principală a cîntării, dat fiind că nu întotdeauna există o corespondenţă perfectă, din acest punct de vedere, între manuscrise. În cazul cînd greşeala se înregistrează chiar la sursa citată ca model melodic, am făcut corecţia necesară, punînd-o între paranteze.

Dacă în unele manuscrise cîntarea este, dintr-un motiv sau altul, incompletă, am specificat acest lucru în aceeaşi rubrică. De asemenea, dacă versiunea a suferit modificări nesemnificative, care nu justifică exemplificarea lor, am menţionat acest lucru fără, însă, să indicăm sursa/ele.

Făcînd un bilanţ, vom spune că :

— Din totalul de 93 de manuscrise citate în acest volum, *Anastasimatare* complete sînt doar 26 : 16 sînt incomplete, iar alte 10 prezintă versiuni prescurtate, care constau din grupaje de cîntări selectate anume (*dogmatica Născătoarei*, cu stihira corespunzătoare, *pasapnoariile* de la *Laude* ± *eotinalele*). Restul manuscriselor conţine doar *kekragarii* — cel mai adesea în mai multe versiuni melodice — şi/sau *eotinale*.

— Marea majoritate a manuscriselor au texte greceşti; doar patru dintre ele sînt româneşti (şi conţin aceeaşi versiune muzicală); iar alte cîteva, bilingve, greco-româneşti — ceea ce nu denotă în mod obligatoriu o provenienţă grecească a tuturor celor dintîi.

— Manuscrisele sînt în notaţie muzicală « cucuzeliană » şi « cucuzeliană de tradiţie » spre cea « hrisantică »; unele dintre acestea din urmă prezintă unele modificări melodice faţă de modelul iniţial — ne referim în special la versiunea lui Petru Lampadarie din Peloponez —, pe care noi le-am tratat ca variante.

— La nivel muzical observăm existenţa unui număr inegal de versiuni pentru fiecare din grupurile de melodii subsumate acestui repertoriu, ceea ce sugerează posibilitatea opţiunii, a unei anumite mobilităţi — din acest punct de vedere, a formulei repertoriale. Astfel, înregistrăm 11 versiuni pentru *kekragarii* [17], 3 versiuni pentru stihirile *anastasime* [18], 4 versiuni ale grupajului, mai sus amintit, ca versiune prescurtată [19] şi, în fine, 6 versiuni ale *eotinalelor* [20].

— Multitudinea de versiuni — fie ele şi incomplete — apărute într-un interval de timp de mai multe secole [21] ne pune în faţa unor mutaţii, dintre care cele mai semnificative ni se par a fi cele la nivel modal. Pentru a da un singur exemplu, ehul IV autentic, în perioada bizantină un eh cu baza în *re*^{2} (de obicei transpus la cvinta inferioară, *sol*^{1}), apare în perioada postbizantină — Daniel Protopsaltul, Iakob Protopsaltul ş.a. — în alte două ipostaze : una irmologică cu baza pe *mi*^{1}, iar cealaltă stihirarică, cu baza *re*^{1}.

— Observăm, însă, că principiul fundamental de creaţie, bazat pe formule melodice, nu se schimbă; mai mult, noile structuri modale preiau — transpunîndu-le — vechile formule, încît nu

[17] Acestea sînt atribuite lui: Ioan Damaschinul; Balasie Iereos; « aghioritice şi eclesiastice »; Daniel Protopsaltul; Iakob Protopsaltul; Anonim 1; Anonim 2; Petru Lampadarie — Ioan Damaschinul (exegeză); Petre Lampadarie; Petru Vizantie; Dionisie Fotino.

[18] Hrisafis cel Nou; Petru Lampadarie; Dionisie Fotino.

[19] Hrisafis cel Nou; Daniel Protopsaltul; Iakob Protopsaltul; Gheorghe Criteanul — de la aceasta din urmă ne-a parvenit numai ehul 2 autentic.

[20] Atribuite lui: Ioan Glikys; Iakob Protopsaltul; Kiril Arhierul; Kirimli; Petru Lampadarie; Dionisie Fotino.

[21] Dacă acceptăm ideea atribuirii *kekragariilor vechi* lui Ioan Damaschinul avem în faţă un mileniu de muzică bizantină, iar în favoarea acestei ipoteze pledează acelaşi manuscris, Xiropotamou 273 (a se vedea nota 9) a cărui versiune parincipală, scrisă în cerneală neagră, este preluată din *Stihirarele* vechi, începînd cu secolul XI.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

există o ruptură reală între vechi și nou, ci doar o reinterpretare. Chiar dacă nu întotdeauna concludente, incipiturile melodice exemplificate sugerează, credem, filiația versiunilor, continuitatea de care vorbeam (a se vedea și Ex. 2).

— O serie de alte concluzii, referitoare la provenienta și la circulația manuscriselor decurg din particularitățile lingvistice ale textelor cîntărilor (sau din titluri), respectiv din însemnările ulterioare de pe coperțile acestor manuscrise.

— Datele muzicale și extramuzicale, pe care noi am încercat să le interpretăm și să le sistematizăm, contribuie și la schițarea unui tablou sociologic al fenomenului muzical bisericesc din țara noastră — cu precădere a celui din secolul al XVIII-lea —, care e cel mai bine reprezentat documentar. În primul rînd, remarcăm două tendințe opuse în evoluția fenomenului : una retrogradă manifestată prin menținerea și chiar accentuarea unei situații anacronice, aceea de cîntare în limba greacă (melodiile fiind, de asemenea, grecești) ; cealaltă, progresistă, spre dobîndirea unei muzici cu caracter național. Aceasta din urmă era în plin avînt cînd, odată cu instaurarea, de către Poartă, a domniilor fanariote, a fost în mod sistematic descurajată. Așa se explică de ce, după apariția, în 1713, sub înaltele auspicii ale Mitropoliei Ungrovlahiei, a *Psaltikiei rumănești*, pe tot parcursul secolului al XVIII-lea și a primelor două decenii ale celui următor, țările române au fost continuu alimentate cu manuscrise psaltice grecești.

Acestea sînt, pe scurt, principalele direcții spre care ne-am orientat inițiind acest *Repertoriu* — și concluziile emanate din ele. Obiectivul nostru a fost nu o sinteză, ci crearea unui instrument de lucru la nivelul actual al cercetărilor în acest domeniu și care, totodată, să sugereze noi direcții de investigare.

LE RÉPERTOIRE THÉMATIQUE DES MANUSCRITS PSALTIQUES — MODALITÉ DE VALORISATION DU PATRIMOINE MUSICAL ROUMAIN

RÉSUMÉ

Le répertoire thématique des manuscrits psaltiques au XIVe — XIXe siècles se propose la publication, sous ce titre générique, d'une série de volumes consacrés au fond musical de tradition byzantine qui se trouve dans les bibliothèques roumaines.

Dans la sélection du matériel musical on a adopté le critère typologique, le seul en mesure d'offrir une image intelligible des catégories de manuscrits dans leur évolution. On a choisi comme modèle répertorial d'une catégorie typologique donnée *le répertoire initial présenté au moment de son apparition sous le titre respectif.*

Un autre élément dont on a tenu compte dans la sélection des manuscrits a été la notation neumatique, sa limite supérieure étant la notation de Chrysanthe, officialisée après la Réforme de 1814.

Le premier volume de cette série est consacré aux *Anastasimatoria*, les autres ayant comme ubt de présenter le répertoire des *Heirmologia* et des *Sticheraria.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MUZICĂ ŞI VIAŢĂ SOCIALĂ ÎN BRAŞOVUL SECOLULUI AL XVIII-LEA*

de ELENA ZOTTOVICEANU

Poate în nici un alt oraş al ţării noastre şi în nici o epocă din istoria ei nu se intersectează fenomene muzicale atît de diferite, nu se pot întrevedea — suprapuse asemenea straturilor geologice, dar trăind în simultaneitate — atîtea vîrste ale muzicii ca în Braşovul secolului al XVIII-lea. Într-o continuă mişcare, se alătură sau se succed momente de cultură muzicală aparţinînd unor epoci revolute şi vremurilor noi, se dezvoltă concomitent tradiţii muzicale fundamental diferite ca cea a cîntării de sorginte bizantină — apărate cu străşnicie în bastionul ortodoxismului transilvănean care erau Şcheii Braşovului — şi a coralului protestant susţinut cu tot atîta convingere de locuitorii saşi ai oraşului lui Honterus. Vechi şi nou, răsăritean şi apusean, românesc şi german, bizantin şi luteran, bisericesc şi laic evoluau în istorii paralele într-un climat de toleranţă reciprocă.

Evul mediu atribuise muzicii o funcţionalitate precisă şi diversificată cu minuţie; integrată în majoritatea activităţilor curente, ea era omniprezentă, dar aproape niciodată singură, ci numai complementară unei acţiuni, nu avea înţeles în sine, ci numai ca semn; făcea parte din stilul de viaţă, funcţia ei primordială fiind cea de a semnifica şi nu cea estetică. Treptat, funcţia estetică a dobîndit supremaţia şi muzica autonomie, transmutîndu-se dintr-un element adiacent într-un domeniu spiritual independent. Îndeobşte, procesul acesta a fost lent şi greu perceptibil de la o treaptă la alta, citeodată însă, din cauze anevoie de precizat, s-a precipitat într-o formă comprimată, într-o relaţie de sincronie; la o asemenea evoluţie în racursiu asistăm în Braşovul secolului al XVIII-lea.

Dacă încercăm să stabilim, întemeindu-ne în primul rînd pe mărturiile contemporane ale cronicarilor români şi saşi, locul practicii muzicale în viaţa Braşovului, ne uimeşte cît de larg este spectrul fenomenului, cît de diversificate sînt funcţiile sale şi cît de implîntat în viaţa socială este. Întreaga viaţă a cetăţii era ritmată în timp de semnalele sonore — supravieţuiri ale evului mediu, constituind poate cel mai vechi strat; fiecare zi începea şi se ordona în jurul diferitelor semnale (clopote, toacă, semnale vocale şi instrumentale), care constituiau ceea ce Jacques Le Goff numeşte «reţeaua cronologică ce învăluia viaţa urbană»[1]. Totodată transmiteau informaţiile importante; sunetele puternice, audibile de la mari distanţe, comunicau într-un cod cunoscut tuturor mesaje la auzul cărora se aşteptau de la cei vizaţi reacţii prompte, căci era în interesul fiecărui membru al colectivităţii să nu le ignore, nerespectarea lor intrînd fie sub sancţiunea legii, fie creînd riscul de a cădea victimă vreunui

* Comunicare susţinută la sesiunea anuală a Comitetului naţional român de istoria artei; «Arta românească în secolul al XVIII-lea (mutaţii stilistice, context social, istorie culturală)», din 30—31 martie 1984.

[1] Jacques Le Goff, *Pour un autre moyen âge. Temps, travail et culture en Occident*, Paris, 1977, p. 73.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 31, P. 42—47, BUCUREŞTI, 1984

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pericol. În lipsa unor notaţii este greu de spus care era structura muzicală a semnalelor uzitate la Braşov, căci mărturiile vorbesc numai despre *ce* şi niciodată despre *cum* se practica. Se spune că se foloseau motive din cîntecele protestante; probabil numai pentru semnalele care constituiau un fel de emblemă sonoră a oraşului, în rest trebuie să fi fost vorba de macrostructuri variabile întemeiate pe un stoc relativ stabil de microelemente simple combinate în funcţie de tradiţii şi norme locale. Existau probabil anume caracteristici, căci cronicarii deosebeau semnale « după obiceiul românilor », « în maniera ungurească », în « maniera nemţească », « alarma », « retragerea », « după obiceiul tătarilor », « de atac » etc.

Ştiind că longevitatea şi statornicia sînt trăsăturile esenţiale ale muzicii cu funcţie de semnal, ne putem închipui ce perturbare — demnă de a fi consemnată în trei cronici — trebuie să fi adus înlocuirea în 1727 a instrumentelor de suflat (fluiere traversiere sau cu ancie) cu timpane, la cererea generalului comandant austriac, care, grav bolnav, nu le suporta sunetul sfredelitor în liniştea nopţii anunţînd orele din turnul primăriei. Şi tot atît de comentată a fost şi hotărîrea municipalităţii de a introduce în 1737 paznici de noapte care, străbătînd străzile, să strige la fiecare răspîntie, însoţindu-se cu o morişcă zgomotoasă, o veche formulă consacrată prin care asigura pe cetăţeni de liniştea oraşului [2]. Iar în serile tihnite « sunetul toacei, adus de vînt din turnul valahilor » din Şchei, chemînd la vecernie, plutea deasupra oraşului trezind reflecţii asupra « lăudabilei păstrări a acestui instrument străvechi folosit de primii creştini în locul clopotelor » [3].

Semnalele instrumentale anunţau şi hotărîrile oficiale, soliile, evenimentele publice sau apropierea duşmanului, dar în virtutea concepţiei medievale asupra simbolicii instrumentelor, ierarhiei lor, în aceste prilejuri acţionau exclusiv trompetele, tobele şi, uneori, clopotele. Ne vom opri o clipă asupra acestora din urmă, pentru a releva prezenţa lor constantă în cronicile săseşti — cu nenumărate detalii asupra turnării, preţului, inscripţiilor, avariilor etc. — spre deosebire de absenţa lor totală din cronicile româneşti. O explicaţie — în afară de contextul teologic diferit — stă şi în faptul că pentru cronicarii români ele erau investite doar cu funcţie cultică şi ca atare menţionate numai ca un ornament sonor pentru diferite ceremonii. Pentru cronicarii saşi, ele au şi o semnificaţie politică; sînt un însemn al libertăţii municipale — « dreptul la clopote » a jucat un rol însemnat în războiul ţărănesc german sau în lupta pentru independenţă a oraşelor libere din nordul Italiei — şi exprimă orgoliul cetăţii. Odată cu diversificarea vieţii citadine, cu creşterea necesităţilor apare şi diversificarea funcţiei clopotelor (şi a manevrării lor probabil). În Braşovul secolelor XVII şi XVIII sînt menţionate clopotul cel mare, cel mijlociu, cel de duminică, de alarmă, de furtună (poate acelaşi), cel al tîrgului, al orelor, clopotul de seară, de ora 8 etc. Ele contribuiau la prestigiul oraşului şi faima unui clopot frumos constituia un punct de atracţie. Se citează, astfel, vizita unui înalt demnitar în 1722 care a cerut să se tragă anume clopotul cel mare, dorind neapărat să-l audă. Iar în 1769 un sibian scria prietenului său din Braşov, deplîngînd pleznirea clopotului celui mare ca « ruinarea unui nepreţuit giuvaer ⟨...⟩ pierdere de neînlocuit » şi regreta că « acest vestigiu preţios al trecutei splendori a Braşovului nu a fost păstrat mai bine » [4], subliniindu-i astfel valoarea simbolică. De altfel, în latina evului mediu timpuriu, clopotul era numit « signum ».

Dar viaţa cotidiană nu cunoştea numai manifestări ritualizate, ci şi izbucniri spontane de veselie populară cu prilejul vreunei victorii, vreunei sărbători. Istoriografia braşoveană, emanaţie a unei burghezii în ascensiune, legate de viaţa zilnică a cetăţii, de care nu se distanţează, ci, dimpotrivă, o trăieşte nemijlocit, conţine numeroase asemenea notaţii. Astfel, sînt menţionate sărbătorile breslelor: calfele de cojocari dansează dansul spadei în faţa casei judelui şi cele de cismar, dansul cercurilor. De Rusalii joacă, aşa cum i-a văzut şi Sulzer, căluşarii, care prin vestimentaţie şi paşii foarte măiestriţi îl conving — împotriva prejudecăţilor sale — de originea latină a jocului şi jucătorilor. De altfel, comparaţia se impunea oricărui observator atent: Johann Tröster de pildă, care încă din 1666 vedea în dansurile româneşti o reînviere a jocurilor romanilor atît de fidelă ca nicăieri în altă parte a Europei [5]. Se vorbeşte despre motete cîntate la casele notabililor şi din

[2] *Diarium des Thomas Tartler*, în *Quellen zur Geschichte der Stadt Brassó*, vol. VII. Braşov, 1918, p. 188.

[3] Julius Gross, *Auss den Briefe des Gubernialsekretär Johann Theodor v. Hermann*, în *Archiv des Vereines für Siebenbürgische Landeskunde*, Sibiu, vol. 23, caiet 1, 1890, p. 129.

[4] Idem, *Aus dem Tagebuch des Simon Christophori alias Gaitzer*, în *Quellen zur Geschichte der Stadt Brassó (Kronstadt)*, vol VII, supliment II, Braşov, 1917, p. 59.

[5] Johann Tröster, *Das Alt und Neue Teutsche Dacia*, Nürnberg, 1666, p. 347–349.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

turnul primăriei, de serenade oferite profesorilor de către elevii gimnaziului la zilele onomastice. Iar atunci cînd în 1782 aceste « cantaţiuni » ale elevilor se interzic, fiind considerate ca umilitoare colete publice, dezamăgirea este generală, căci din fondurile adunate profitau şi elevii şi profesorii.

Sărbătorirea zilei Sf. Gallus în 1748 de către şcolari costumaţi în îngeri defilînd cu tobe (combinaţia dintre costum şi instrumente este cam ciudată), prilejuieşte cronicarului Teutsch o precizare ce ni se pare interesantă : « Aşa ceva nu s-a mai întîmplat de 31 de ani »[6]. Sîntem în general tentaţi să credem că fiecare an vedea revenirea imperturbabilă a sărbătorilor înscrise în calendar, într-un proces de transmisie continuu şi imuabil. Dar iată că în notaţii directe găsim — aşa cum observa Yves-Marie Bercé [7] — cazuri de lungi eclipse, reluări, rupturi sau uitări. În anii buni cînd nu bîntuia nici războiul, nici ciuma, nici incendiile era timp şi dorinţă de veselie, de sărbători, adică se păstrau intacte tradiţiile. În schimb, în anii negri tăcerea se instala întunecat. Cînd timpurile bune reveneau, oamenii îşi căutau din nou rădăcinile, vechile tradiţii renăşteau, dar cu eventuale mutaţii cerute de evoluţia timpului, cu inevitabile uitări, cu adaosuri. Astfel de adaosuri sînt obiceiurile noi — « concertele » toboşarilor în ziua de anul nou la casele notabililor, carnavalul costumat sărbătorit pe străzi şi balurile împreună cu muzica de dans la modă — toate introduse de stăpînirea habsburgică.

În acest context de viaţă orăşenească cele două focare tradiţionale de cultură muzicală înaltă se grupau în jurul bisericii şi şcolii din Şcheii Braşovului pentru muzica psaltică şi în jurul catedralei şi gimnaziului reformat, pentru cultivarea coralului şi a formelor vocale uzitate (motetul, cantata, aria etc.).

Lupta aprigă pentru menţinerea fiinţei naţionale şi aspectul confesional impuneau românilor transilvăneni apărarea activă a tradiţiei religioase. În mediul cultural complex al Şcheilor Braşovului unde puritatea ortodoxismului, cultivarea limbii române, scrierea istoriei — chiar şi locale — constituiau arme politice şi nu numai îndeletniciri ale spiritului, muzica, şi ea, contribuia la afirmarea unei gîndiri impregnate de suflu naţional. În şcoala în care învăţau alături de copii chiar şi oameni maturi, şcoala primind « şi pre cei ce pot plăti şi pre cei ce nu pot »[8], muzica era la loc de cinste, cum reiese dintr-o povestire de pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, dar care se bazează pe relatări din secolul anterior, care notează : « partea principală a învăţăturii se sfîrşeşte cu cîntările »[9].

Aici veneau să înveţe tineri din toată Transilvania şi chiar din Ţara Românească şi au activat mari dascăli, propagatori ai limbii române, începînd cu diaconul Oprea care a transcris încă din 1570 *Octoihul românesc*, « să fie mai uşor pre înţeles oamenilor creştini cine cîntă »[10] şi de aici au radiat apoi în tot ţinutul cîntăreţi şi clerici educaţi în spiritul dragostei pentru graiul « naţiei » şi cu o bună educaţie muzicală « ca să poată ţine strana cum se cuvine ». Tot aici au activat cărturarii din familia Dumeştilor ; istoria muzicii a reţinut numele lui Ioan sin Radu Duma care ne-a lăsat preţioasa *Psaltichie românească* de la 1751 — al doilea manuscris muzical în limba română cunoscut — care copiază în mare parte manuscrisul lui Filothei din 1713, dar conţine şi alte cîntări. Preluarea ştafetei lui Filothei sin Agăi Jipei, Protopsalt al Ţării Româneşti care sub patronajul lui Constantin Brâncoveanu a tradus, adaptat şi prelucrat muzică, tocmai în Şcheii Braşovului, este pe deplin semnificativă pentru unitatea gîndirii româneşti pe ambele versante ale Carpaţilor. După manuscrisul lui Duma au învăţat probabil generaţii de elevi ai şcolii ; iar justificarea ostenelii ce şi-a dat pentru ca « cea de suflet folositoare musichie » să fie pusă la îndemînă şi îndemnul adresat dascălilor ce-l vor urma : « precum noi am nevoit de le-am aşezat după putinţă într-acelaş chip, aşa şi cinstea voastră să nu pregetaţi a învăţare pe cîţ le vor pohti »[11] are ca impuls generator un zel educaţional ce prefigurează spiritul iluminist. În acelaşi spirit se înscrie întreaga activi-

[6] Joseph Teutsch, *Auszug aus Kurzgefasste Jahr-Geschihte von Siebenbürgen, besonders Burzenland*, în *Quellen zur Geschichte der Stadt Brassó*, vol. IV, Braşov, 1903, p. 153.

[7] Yves-Marie Bercé, *Fête et revolte. Des mentalités populaires du XIIe au XVIIIe siècle*, Essais, Paris, 1976, p. 10.

[8] Apud : Candid C. Muşlea, *Biserica Sf. Nicolae din Scheii Braşovului (1743—1837)*, vol. II, Braşov, 1946, p. 301.

[9] Apud : Constantin Catrina şi Mihai Manoiache, *Şcoală şi dascăli de psaltichie în Şcheii Braşovului*, în *Studii de muzicologie*, vol. X, Bucureşti, 1974, p. 150.

[10] *Ibidem*, p. 149.

[11] Apud : Sebastian Barbu Bucur, *Ioan sin Radului Duma Braşoveanu*, în *Studii de muzicologie*, vol. X, Bucureşti, 1974, p. 176—177.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tate a lui Duma, nu numai ca psalt și dascăl, ci cărturar cu preocupări mai largi, antrenat în disputele teologice ale timpului, copist de lucrări teoretice românești, primul traducător în limba română a celebrei cărți a lui Thomas a Kempis, *De imitatione Christi* și — după unii exegeți — și autor de versuri. Urmași la dăscălie și la strană i-au fost și alți psalți cunoscuți din istoria orașului ca Radu Tempea III, macedoneanul Ienache și Radu Duma scriitorul.

Al doilea focar de cultură muzicală era, cum am mai spus, biserica luterană și gimnaziul respectiv. Asupra importanței pe care muzica o avea în cultul, în sistemul educațional și implicit în mediul german, protestant, nu este nevoie să mai insistăm; este bine cunoscută și a fost fundamentată de Luther însuși în numeroase scrieri.

Din păcate, se cunosc pînă acum prea puține notații: doar Cantionale sau Choralbücher și miscelaneele personale ar putea servi pentru reconstituirea exactă a repertoriului muzical transilvănean; cărțile de cîntări tipărite adresate comunității (Gesangbücher) conțin în general numai texte fără notație muzicală, melodiile fiind indicate prin mențiunea « im Ton » sau « ad notam ». Desigur, punctul de pornire l-au constituit cărțile alcătuite după modelul celor să le spunem « din prima generație » a Reformei. Astfel, încă din timpul vieții lui Honterus a apărut la Brașov cartea lui Andreas Moldner (1523) și mai tîrziu a lui Valentin Wagner (1561) după foarte răspîndita culegere de corale a lui Babst, prefațată chiar de Luther.

Dar repertoriul se schimbă în pas cu evoluția mentalităților și secolul al XVIII-lea cunoaște transformări radicale. Voi spune doar că unul dintre factorii determinanți ai acestui proces a fost influența puternică a pietismului, combătută de autoritățile transilvănene, dar imposibil de zăgăzuit. Numeroase ediții alcătuite după modelul lui Freylinghausen — dintre care cea mai răspîndită a fost cartea de cîntece a lui Peter Cloos (Brașov, 1751) — au propagat o creație, poate discutabilă ca gust, dar animată de un ton al entuziasmului personal, de o individualizare melodică ce tinde către liedul laic. Prin această breșă au pătruns, de dragul popularității, în repertoriul pînă atunci oarecum îngrădit, cîntece de mare circulație, arii de operă și chiar dansuri, prin practica foarte uzitată a parodiei sau contrafacerii — adică a suprapunerii de texte noi pe melodii cunoscute și invers. Vechile melodii șlefuite de secole, unele de o mare frumusețe, dar epurate de expresie personală, abstracte, par caduce și sînt înlocuite cu creații mai adecvate viziunii despre lume a unor oameni dornici de a se exprima pe sine cu patosul și emoționalitatea instaurate de estetica barocului.

Alți factori determinanți în procesul de transformare a repertoriului, acționînd în direcția accentuării unui specific regional, difuz și fărîmițat deocamdată (cristalizarea și unificarea vor veni abia la sfîrșitul secolului al XIX-lea), sînt variabilitatea și vitalitatea proprii oricărui stil melodic viu. Practica cîntării în comun imprimă modificări la nivelul structurii melodice, ritmice, prozodice etc., acționînd ca o generatoare de variante din ce în ce mai îndepărtate de original. Tradițiile locale își pun amprenta și împreună cu creațiile noi provenite din mediul autohton duc la metamorfozarea configurației repertoriului primar. Relevarea variantelor locale ale coralului — gen situat la granița dintre scris și oralitate — ar putea duce la concluzii interesante asupra contribuției Transilvaniei la dezvoltarea muzicii în epocă pe de o parte și la cunoașterea mai completă a culturii regionale pe de altă parte.

Dar cîntarea comunității, coralul, nu era singura formă muzicală uzitată; pentru a face mai atractiv oficiul, componenta muzicală era cît se poate de bogată și diversificată. Cîntarea colectivă, monodică, simplă — eventual acompaniată de orgă, dar de obicei se dădeau numai incipiturile — alterna cu piese corale polifonice complexe, cu arii vocale și instrumentale, piese solistice pentru orgă și chiar și cu vechi imnuri gregoriene în uz pînă la sfîrșitul secolului. Elevii gimnaziului conduși de cantor, care era și profesor, acompaniat de mici formații instrumentale cîntau un vast repertoriu de motete, cantate, arii.

Cataloagele vechii biblioteci a gimnaziului care a pierit în incendiul din 1689 și apoi s-a refăcut conțineau în 1930 [12] o întreagă literatură, vocală în principal, de la piese ocazionale compuse de cantorii locali, muzică pentru teatrul școlar, pînă la marea literatură corală (oratoriile de Haydn, mese de Mozart etc.). Varietatea de preocupări, nelipsind bineînțeles accentul asupra necesităților curente ale școlii, demonstrează existența unei nobile tradiții corale și a unor contacte cu

[12] Erich. H. Müller, *Die Musiksammlung der Bibliothek zu Kronstadt*, Brașov, 1930.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cea mai înaltă creaţie. Neaşteptată şi instructivă este ponderea, în prima perioadă, a creaţiei italiene şi franco-flamande a Renaşterii reprezentată prin cele mai strălucite nume (Lasso, Gabrieli, Willaert etc.) la egalitate cu cea germană, ceea ce lărgeşte mult orizontul cultural-artistic al unei societăţi pe care am fi fost înclinaţi să o credem limitată la o zonă geografică şi spirituală specifică.

Secolul al XVIII-lea este epoca de aur a cantatei, sub diversele ei înfăţişări (cantata ocazională, dictum), motetul mai este încă un gen viabil şi aria începe să se contureze ca o formă de-sine-stătătoare foarte îndrăgită de public. Concluziile cercetărilor întreprinse asupra compoziţiilor originale rămase de către O. L. Cosma [13] tind către afirmarea unei creaţii de bun nivel profesional, care consună cu realizările curente în literatura muzicală a timpului. Nume de seamă însă nu ni s-au transmis. Tabloul vieţii muzicale a Braşovului în această perioadă ni se înfăţişează cu un fundal puternic conturat, cu reliefuri şi colorit bogat, dar cu siluete abia schiţate. Şi nu este de mirare, căci pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, muzicianul, chiar cel mai mare artist, nu este decît un artizan a cărui activitate este considerată ca utilă, plăcută, dar care nu-l ridica din condiţia subalternă în scara socială. Dintre numeroşii organişti şi cantori braşoveni, singura figură mai importantă este Daniel Croner, autorul unor compoziţii pentru orgă, destul de controversate, dar cu merite certe. Însă el îşi încetează activitatea muzicală în 1704 şi în ultimii 40 de ani de viaţă — petrecuţi ca pastor la Hălchiu şi ca decan al Capitlului din Ţara Bîrsei — nu mai are, se pare, nici un fel de preocupare de acest fel.

Paralel, în planul tradiţiei ortodoxe, continua procesul — început încă din secolul al XVII-lea — de «românire» a cîntării cultice, implicit se conturau şi unele elemente intonaţionale specifice ca urmare, pe de o parte, a noii relaţii dintre melodie şi text, pe de altă parte a predominanţei transmisiei orale asupra celei scrise, îngreuiate de condiţiile vitrege cu care se confruntau românii din Transilvania. Din nefericire mărturii muzicale braşovene care să documenteze această etapă de trecere pînă în prezent nu s-au studiat. Cercetări viitoare îşi vor spune cuvîntul asupra modului în care tradiţia brîncovenească preluată printr-un lung şir de psalţi — în centrul căruia se situează Ioan sin Radului Duma Braşoveanu cu *Psaltichia* sa — a fost asimilată şi dezvoltată în centrul de cultură românească din Şcheii Braşovului.

Orice cultură muzicală care dezvoltă formele mari, ceremoniale, deschide în acelaşi timp gustul pentru o practică liberă şi lipsită de constrîngeri convenţionale; oricît de bogată era muzica de cult, ea nu putea acoperi toate laturile vieţii spirituale. Desigur, muzica însoţise dintotdeauna momentele de veselie şi instrumentele muzicale făceau parte din decorul obişnuit al caselor burgheze. A face muzică, nu numai a asculta, este în această a doua jumătate a secolului mai mult decît un capriciu al modei, este o necesitate a unei societăţi care găseşte disponibilităţi pentru a-şi cultiva sensibilitatea, căutînd în muzică o exprimare a «revărsărilor inimii»; «muzica este limbajul sentimentelor» spunea Herder, «le langage du coeur» după Rousseau şi fiecare om era doritor să-l stăpînească. De aceea, constituirea în 1767 a unei Societăţi muzicale — Collegium musicum — după modelul numeroaselor asociaţii similare din Germania, Olanda, Boemia nu era altceva decît recunoaşterea însemnătăţii muzicii, implicit a celei laice. Ei i se atribuia — cum se afirmă în Protocolul de fondare a asociaţiei — puterea de «a trezi sentimente frumoase, a potoli pornirile pătimaşe, a corecta moravurile şi prin aceasta a îndrepta pe oameni» [14], iar în alt text programatic se cere «să se promoveze ceea ce este onorabil, cuviincios, pe măsura virtuţii şi a bunelor obiceiuri pentru ca această instituţie folositoare să nu-şi zădărnicească eforturile printr-un abuz care ar înjosi-o» [15]. Se propune deci un model de cultivare a personalităţii în care nota definitorie o dau echilibrul, integrarea în morala general-acceptată, utilitatea socială şi care se suprapune pe idealul raţionalist al epocii luminilor.

Asociaţia era compusă din amatori şi profesionişti, nu avea rosturi lucrative şi a funcţionat între anii 1767—1785 cu o întrerupere de cîţiva ani. Scopul ei era să «prezinte concerte, simfonii, cvartete şi triouri». Nu s-a păstrat însă nici o altă urmă a acestei activităţi în afara cîtorva date asupra fondului de partituri deţinute; după acest repertoriu am numi-o astăzi o formaţie de muzică

[13] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. I, Bucureşti, 1973.

[14] Gemma Zinveliu, *Studii pentru o monografie muzicală a oraşului Braşov*, ms. dactilografiat, în Biblioteca documentară a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor.

[15] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

contemporană. Se cînta literatura curentă și alături de nume mari ca Telemann și Ph. Em. Bach mai figurau autori astăzi uitați, dar pe atunci în plină glorie, ca Graun, Hasse, Bernasconi etc.; de semnalat este prezența unei simfonii de Dittersdorf, compusă probabil în perioada sa orădeană, căci, la un an de la plecarea sa din postul de capelmaistru, partitura se afla deja în bibliotecă, ceea ce permite presupunerea unor relații directe.

Vorbeam la început despre o suprapunere a vîrstelor muzicii, de la semnale de tip medieval la cele mai moderne forme. Ultimul strat care vine să se adauge, în ordine cronologică, este acela al muzicii teatrale. După dispariția teatrului școlar — în care erau întrețesute mici numere muzicale — a urmat o lungă pauză în care brașovenii au fost lipsiți de «comedie». În tot cazul Brașovul pare să fie ultimul din centrele importante transilvănene (Sibiu, Timișoara, Oradea), care să se bucure de o stagiune lirică. Nu exista un public destul de numeros pentru a susține o trupă de operă? Sau nu plăcea genul? Oricum, abia în 1772 este semnalată o trupă de operă italiană în trecere și în fine în 1794 o trupă germană face o serie de stagiuni de succes cu un repertoriu de opere comice și singspieluri. Încă odată mai mult se simt ecourile raporturilor Brașovului cu lumea central-europeană, fiind într-o perfectă sincronie cu actualitatea vieneză printr-o îmbinare foarte caracteristică de distincție spirituală și de bonomie.

Pentru a încheia această schiță a vieții muzicale brașovene în secolul al XVIII-lea trebuie spus că dacă pînă atunci populația românească a orașului, în mare parte, nu fusese implicată direct în activitățile muzicale mai înalte — în afara celei legate de tradiția bizantină — odată cu afirmarea tot mai puternică a conștiinței naționale, cu intensificarea luptei pentru emanciparea politică, inițiativele românești se manifestă cu tot mai multă pregnanță. Rezultatele sînt evidente încă de la începutul secolului următor în reuniunile de cîntări și marea înflorire a activității corale răspîndite nu numai în orașele mari, ci pînă în cele mai îndepărtate cătune ale Transilvaniei. Să ne amintim doar de sutele de coruri țărănești românești, de remarcabilele manifestări ale marilor reuniuni citadine de cîntări animate de entuziasmul unor artiști de valoarea lui G. Dima, de exemplu. În lumina acestor fapte, și a secolului care le-a pregătit, o cercetare aprofundată a scrierilor muzicale ce ni s-au păstrat poate reliefa bogate ramificații culturale, oglindind nu numai realitățile autohtone, ci și rețeaua raporturilor ce legau civilizația transilvană de celelalte focare ale culturii românești, de orașele Europei centrale, și de umanismul Reformei. Un început în acest sens a fost făcut [16] și el merită să fie continuat și aprofundat. În stadiul actual al cunoașterii materialului muzical nu am putut face decît unele considerații generale care urmează a fi completate sau amendate în viitor.

MUSIQUE ET VIE SOCIALE AU XVIIIe SIÈCLE À BRAȘOV

RÉSUMÉ

Tenant compte, surtout, des témoignages des chroniqueurs d'origine allemande et roumaine l'auteur entame l'idée qu'à Brașov, au XVIII-e siècle, il y a avait des formes musicales extrêmement diversifiées : des signaux sonores — survivants de la vie citadine médiévale — musique religieuse de tradition byzantine, musique ecclésiastique protestante — le choral luthérien — et les grandes formes vocales comme le motet, la cantate, l'aire etc., la musique de chambre et la musique théâtrale. Intégrée dans une complexe évolution sociale, la vie musicale dévoile les ramifications culturelles, le réseau des rapports qui lient la civilisation transylvaine aux autres sources de la culture roumaine, à l'Europe centrale et à l'humanisme de la Réforme.

[16] Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, Sebastian Barbu Bucur, Gemma Zinveliu ș.a.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOI CONTRIBUȚII DOCUMENTARE LA ISTORICUL «SOCIETĂȚII PENTRU CREAREA UNUI FOND DE TEATRU ROMÂN ÎN ARDEAL» (I)

de LUCIAN DRIMBA

Întemeierea « Societății pentru crearea unui fond de teatru român în Ardeal » în 1870 nu a fost consecința unor factori externi, ci rezultatul unei activități teatrale îndelungate și al unei vehiculări mai vechi de idei, inspirate și guvernate ambele de dorința puternică de a avea un teatru. Pe de altă parte, ea a fost determinată de faptul că statul austro-ungar a refuzat să dea ajutorul material necesar pentru crearea acestei instituții. În fața unor asemenea stări de lucruri, transilvănenii s-au hotărît să-l creeze cu mijloace proprii : prin înființarea unei societăți care să întrețină și chiar să sporească interesul pentru teatru, să stimuleze și să sprijine mișcarea diletanților, dar mai cu seamă să adune fondurile materiale necesare din care, cu vremea, să ridice un templu Thaliei — teatrul de mult dorit.

Înfăptuită către sfîrșitul anului 1870, « Societatea... » este fructul entuziasmului și al unei acțiuni temerare la care au cooperat o seamă de cărturari inimoși, luminați și patrioți, ca să răspundă unei necesități majore, adînc simțite, mai ales în împrejurările politico-naționale în care se aflau în perioada aceea românii din Transilvania. O nouă societate culturală venea să se adauge altora, ca alături și împreună cu ele să poarte ridicat stindardul afirmării naționale, să contribuie la răspîndirea culturii, la formarea de caractere puternice, morale și patriotice, să mențină vie în conștiința tuturor deviza imperativă : « Uniți-vă în cuget, uniți-vă-n simțiri ». Se crease prin formarea acestui organism o nouă armă de luptă națională, socială și morală, încă o cale de afirmare a ideii de unitate națională prin intermediul culturii. Teatrul pentru care militau acei intelectuali entuziaști era în concepția lor o eficace școală în care se lumina mintea, se îmbogățeau cunoștințele, se cultivau sentimentele naționale și umanitare, se puteau forma caractere. Totul depindea de felul în care urma să fie organizată și condusă activitatea ei, de mijloacele preconizate. De fapt, « Societatea... » avea aceleași țeluri ca și Astra, dar urmînd să-și desfășoare activitatea pe o arie mai restrînsă — domeniul teatrului — și realizîndu-le cu alte mijloace; era sora mai mică a Astrei, cum a calificat-o Iosif Vulcan, unul din factorii hotărîtori și activi ai realizării ei și principalul conducător al societății timp de aproape patru decenii.

« Societatea... » s-a constituit cu scopul principal, mărturisit în statute, de a aduna fondurile materiale trebuitoare pentru crearea unui teatru românesc în Transilvania. Nici un moment — preciza Iosif Vulcan, nu mult timp după întemeierea ei, pentru a răspunde unora ce-au înțeles greșit, ori altora de evidentă reacredință — cei ce-au plănuit și au realizat acest organism nu s-au gîndit să adune fonduri pentru ridicarea unei clădiri de teatru. « Templul Thaliei române », despre care a

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 31, P. 48–53, BUCUREȘTI, 1984

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vorbit însuşi Vulcan de mai multe ori, folosind această expresie, n-a însemnat niciodată în concepţia sa ori a celorlalţi iniţiatori teatrul-local, ci teatrul-instituţie. El a ştiut că fondurile necesare pentru realizarea unui teatru în forma preconizată erau să fie uriaşe şi adunarea lor din partea contribuabililor, fără nici un ajutor din partea statului, presupunea timp îndelungat şi conştiinţă ridicată, spirit de jertfire şi înţelegere. De aceea a înţeles să vorbească deseori în paginile *Familiei* şi mai ales în discursuri şi conferinţe despre tot ceea ce credea el că putea să stimuleze la acţiune, la jertfă, să întreţină entuziasmul odată stîrnit; de aceea la fiecare adunare generală a societăţii se raporta despre banii « incurşi » şi despre starea casei, s-au rostit discursuri mobilizatoare, s-au ţinut conferinţe cu subiecte corespunzătoare scopului societăţii, s-au organizat concerte şi reprezentaţii teatrale.

Adunarea de constituire a « Societăţii... » de la Deva, din 4—5 octombrie 1870, a fost o adevărată manifestare de însufleţire patriotică. Cei prezenţi au luat cunoştinţă despre cîteva aspecte din istoria luptelor pentru făurirea teatrului în ţările române din *Relaţiunea* făcută de preşedintele « Societăţii... », Iosif Hodoş; şi-au dat seama încă o dată de însemnătatea teatrului şi de necesitatea realizării lui cît mai grabnice, din expunerea caldă şi convingătoare a secretarului Iosif Vulcan; au ascultat cu atenţie, au modificat pe alocuri şi apoi au votat în unanimitate statutele « Societăţii... » şi prin aceasta au decis constituirea. Se spunea clar în statute, la punctul întîi, că această societate se întemeiază « pentru crearea unui fond, din care cu timpul să fie posibilă înfiinţarea unui teatru naţional român dincoace de Carpaţi »[1]. Aşadar, scopul principal cu care s-a format societatea a fost strîngerea fondului material pentru înfiinţarea în viitor a teatrului.

Într-un număr din luna mai 1869, *Familia* reproduce cuvintele rostite de Mihail Kogălniceanu la Galaţi, care evidenţiază o parte din rosturile teatrului : « Teatrul este stabilimentul civilizatoriu al poporaţiunii. Teatrul închide crîşmele şi cafenelele, teatrul dă nutremînt spiritului etc. », cuvinte pe care redacţia le însoţeşte de următoarea întrebare : « Şi cînd ne vom cugeta serios despre fondarea unui teatru naţional, care ni este necesariu ca pînea de toate zilele ? ! »[2]. Întrebarea pe care şi-o punea autorul acestei notiţe, şi-o puneau, şi şi-o puseseră şi înainte, tot mai mulţi oameni luminaţi; ea trăda deopotrivă o dorinţă puternică generală, dar şi trebuinţa de a se face ceva pentru realizarea ei. Se simţea însă nevoia unei intervenţii energice cu virtuţi mobilizatoare, a unui apel înflăcărat care să îndemne şi să cheme la fapte. Acesta nu întîrzie să-şi facă apariţia în paginile revistei *Familia*. Părăsind tonul interogativ, folosit de către el sau de către alţii pînă atunci şi adoptînd unul energic, imperativ, Iosif Vulcan publică articolul-apel cu caracter programatic, cu titlul elocvent : *Să fondăm teatrul naţional* ![3], care are meritul de a fi fost adevăratul declanşator al unei susţinute campanii de presă în interesul teatrului naţional pentru românii din Transilvania.

Pătruns de spirit luminist, Iosif Vulcan vorbeşte în prima parte despre însemnătatea şi necesitatea teatrului, iar în partea a doua despre posibilitatea realizării acestei instituţii la noi. Cultura, spune autorul, este în acest secol al civilizaţiei arma cea mai puternică în posesia popoarelor; ele vor dăinui numai prin cultura lor. De aici, necesitatea de a o dezvolta şi noi şi de a educa pe oameni. Educaţia se poate realiza prin şcoală, biserică şi teatru. Însemnătatea teatrului mai mult se enunţă în acest articol decît se demonstrează. Se spune astfel că teatrul este şcoala cea mai înaltă de morală şi educaţie, « templu al moralităţii, al limbei şi al ştiinţei », în care se cultivă « simţăminte generoase, umanitare, naţionale », indicînd drumul spre virtute şi onoare; el dezvoltă gustul frumosului şi al bunei cuviinţe, arată icoana libertăţii, relele despotismului, ale viciului şi infamiei : « Teatrul e ca şi o expoziţiune a virtuţilor şi viciurilor societăţii omeneşti ». Apoi, scena are posibilitatea de a reînvia trecutul, prezentînd luptele pentru libertate şi independenţă ale înaintaşilor şi astfel « stîrneşte în inimile noastre sacra dorinţă de a-i imita ». Autorul exclamă : « E mare, înaltă şi nobilă chemarea teatrului şi cînd se ştie a se ţine la înălţimea misiunii sale, conduce poporul la glorie şi mărire ». Avînd în vedere aceste calităţi ale scenei, i se pare explicabil faptul că toţi îşi dau seama de însemnătatea teatrului şi-l doresc. El însuşi e convins « că fondarea unui teatru naţional român în imperiul austriac nu are mai puţină importanţă decît înfiinţarea a

[1] A se vedea : *Statutele...*, în *Familia*, an. VI, 1870, nr. 4, p. 493.
[2] *Ce a zis Cogălniceanu despre teatru*, în *Familia*, an. V, 1869, nr. 21, p. 250.
[3] Articolul a apărut în *Familia*, an. V, 1869, nr. 29, p. 337—338, şi nr. 30, p. 349—351.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cîteva şcoale » şi că îl vom putea avea dacă inimile tuturor românilor « vor palpita » de patriotism şi simţ naţional. Dar în timp ce şcoala se poate ridica de către comunităţi mai mici sau mai mari, teatrul se poate realiza în condiţiile vitrege existente numai prin concursul întregii naţiuni. I. Vulcan indică de fapt cîteva căi prin care se poate aduna fondul material necesar creării acestei instituţii : contribuţii bănești din partea tuturor, veniturile reprezentaţiilor organizate de diletanţi, ale balurilor şi concertelor, ajutorul dat de către românii de dincolo de Carpaţi. Sîrbii, care sînt mai puţini decît noi, au realizat în felul acesta un teatru la Neoplanta. Dacă am zice că noi nu putem, ar însemna « un eclatant testimoniu de pauperitate spirituală din partea noastră », am dovedi că ne lipseşte sentimentul naţional. Pentru primirea ofertelor să se formeze un comitet de încredere, central, şi comitete filiale în fiecare comitat. În cîţiva ani am putea avea o trupă al cărei sediu să fie Braşovul, de unde ea ar face turnee în toată Transilvania, şi e convins că M. Millo ar veni s-o instruiască.

Primul care vine în publicistică în sprijinul propunerilor lui I. Vulcan este I. Lapedatu, un tînăr ardelean care-şi făcea atunci studiile la Paris. El publică în această chestiune trei articole în paginile *Familiei*. În primul, *Reuniunile literare şi cestiunea teatrală*, arată că secolul civilizaţiei în care trăim impune cu necesitate ca luminile filozofilor şi oamenilor de ştiinţă să se reverse asupra poporului, căci fără luminarea acestuia nu există progres. Aceasta s-ar putea realiza prin înjghebarea unor reuniuni literare, aşa cum sînt în Franţa. Veniturile conferinţelor ţinute în cadrul acestor organisme să se verse în fondul teatrului. Este şi el de părere că teatrul trebuie neapărat realizat, şi cît mai grabnic, căci e momentul să reînviem pe scenă figurile măreţe ale trecutului care ne-ar însufleţi ; de asemenea, prezentînd obiceiurile şi limba română pe scenă, acestea ar deveni mai mult proprietatea noastră [4].

N. Butariu e convins că ideea a fost primită cu însufleţire deoarece exprima o dorinţă unanimă şi crede că nu există român inteligent care să nu cunoască misiunea nobilă a scenei şi, prin urmare, să nu dorească realizarea unui teatru naţional. El trebuie înfăptuit cît mai repede. « Nu avem timp de pierdut ! Trebuie să ne apucăm de lucru cît mai curînd. Aşa dară, cît mai în grabă *să se compună un comitet carele să primească asupra-şi sarcina de a conduce mai departe cauza teatrală* ! ». Acest comitet va trebui să facă apel către întreaga naţiune, să desemneze colectanţi şi să primească ofertele. Ca preot, propune ca în toate bisericile să se perceapă o taxă pentru teatru, care, prin protopopi, să fie vărsată în fondul teatrului. Îndemnînd pe români să părăsească indiferentismul şi să contribuie la această nobilă cauză naţională, el încheie : « Să voim şi vom putea ! » [5]. Ideile şi îndemnurile lui N. Butariu sînt reluate şi exprimate de G. Crăciunescu [6].

Reintrînd în discuţie, I. Lapedatu [7] crede că, în principal, numai prin colecte se poate realiza temelia materială a teatrului dorit. În secundar însă, sugerează el, fondul material poate fi sporit şi cu veniturile reuniunilor literare şi cu cele realizate prin publicarea unor almanahuri anuale . Acestea din urmă ar mai avea în acelaşi timp şi menirea să stimuleze literatura dramatică originală, prin publicarea celor mai valoroase creaţii dramatice. Prin această propunere, I. Lapedatu este cel dintîi care aduce în cîmpul discuţiei necesitatea de a îngriji şi de crearea unui repertoriu original adecvat, chestiune asupra căreia va reveni într-un alt articol. M. Străjanu crede că « ideea înfiinţării unui teatru la noi poate nici într-un timp n-ar fi fost mai bine venită decît astăzi ». El găseşte justificarea însufleţirii cu care a fost îmbrăţişată ideea lui I. Vulcan nu numai în faptul că românii simt « lipsa acestei mari şcoale a moralei şi a principiilor naţionale », ci şi în situaţia politică şi culturală existentă şi-i subliniază însemnătatea mai ales din acest punct de vedere [8]. Îşi exprimă convingerea că teatrul se va realiza cît de curînd prin contribuţia întregii naţiuni.

[4] I. Lapedatu, *Reuniunile literare şi cestiunea teatrală*, în *Familia*, an. V, 1869, nr. 35, 409—410. Asupra aportului său la dezbaterea chestiunii teatrului românesc în Transilvania, pot fi consultate articolele lui D. St. Petruţiu, *O contribuţie la istoria teatrului românesc din Transilvania*, în volumul omagial *Fraţilor Alexandru şi Ion I. Lăpedatu la împlinirea vîrstei de 60 de ani*, Bucureşti, 1936, p. 675—683 şi Silvia Goga, *Contribuţia lui I. A. Lapedatu la dezvoltarea teatrului românesc*, în *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, Series IV, Fasciculus 2, Philologia, 1961, p. 151—159. O prezentare bio-bibliografică îi face D. Braharu, *Ion Al. Lăpedatu (1844—1878)*, în volumul omagial citat, p. VII—XXIII.

[5] N. Butariu, *La fondarea unui teatru naţional*, în *Familia*, an. V, 1869. nr. 38, p. 415—416.

[6] G. Crăciunescu, *Echo din Banatul Temeşan la fondarea unui teatru naţional*, în *Familia*, an. V, 1869, nr. 40, p. 469—470.

[7] I. Lapedatu, *Publicaţiuni literare şi cestiunea teatrală*, în *Familia*, an. V, 1869, nr. 42, p. 493—494.

[8] M. Străjanu, *Cestiunea teatrală la noi şi ceva despre originea teatrului în România liberă*, în *Familia*, an. V, 1869, nr. 45, p. 529—530.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Discuţia publică angajată de *Familia* în legătură cu teatrul a beneficiat şi de intervenţia lui M. Eminescu [9]. Tînărul poet se ocupă de problema repertoriului şi a actorilor. Pe linia părerii lui I. Lapedatu, pe care-l citează de altfel, M. Eminescu spune de la începutul articolului său că, pentru a ne şopti de pe scenă geniul naţional, cum se exprima un colaborator al *Familiei* (M. Străjanu — *n.n.*), trebuie să fie ce şi cine să şoptească, adică ne trebuie piese originale şi actori pregătiţi. Numai avînd aceste două condiţii asigurate, se poate trece la crearea unui teatru care să-şi îndeplinească misiunea din plin. Căci, spune el, cu piese proaste şi actori slabi se poate începe chiar acum, nu e nevoie de contribuţia naţiunii. Eminescu pledează pentru reprezentarea pieselor naţionale, ale românilor sau ale altora, care de nu vor avea valoare estetică, cea etică trebuie să fie incontestabilă. Ne trebuie piese care să placă, dar, mai ales, să folosească. Nu numai de repertoriu, ci şi de actori trebuie să ne îngrijim de la început, prin acordare de « stipendii » (=burse) tinerilor care urmează să se pregătească pentru arta teatrală.

Amintită prima oară de I. Lapedatu, dezbătută amplu şi însoţită de o analiză critică a ceea ce exista atunci în materie de literatură dramatică română, de către M. Eminescu, problema repertoriului şi a actorilor este reluată de I. Lapedatu în cel de al treilea articol al său [10] publicat în *Familia*. « Pentru ca un teatru să fie naţional, nu e de ajuns ca el să fie ridicat de naţiune », opinează autorul, ci trebuie ca sufletul scenei să fie românesc. În virtutea acestei observaţii, el consideră că teatrul din Bucureşti nu e naţional, deşi se intitulează astfel, deoarece nu reprezintă piese naţionale. « O scenă naţională trebuie să interpreteze mai întîi de toate cugetarea şi moravurile naţiunii ». Reiese că trebuie să ne îngrijim de crearea unei literaturi dramatice naţionale, pentru ca teatrul pe care-l dorim să fie românesc. Comitetul are datoria să încurajeze această literatură prin acordarea unor premii anuale pentru cele mai bune piese; de asemenea, el trebuie să se îngrijească de creşterea unei trupe de actori care să studieze la Bucureşti cu M. Millo, M. Pascally, Şt. Vellescu. Subvenţii în acest scop vor da statul şi asociaţiile de cultură. Repertoriul şi actorii formează fondul moral al teatrului; deci, conchide autorul, pe lîngă fondul material, ne mai trebuie neapărat şi unul moral « spre ridicarea demnităţii naţionale a acestui teatru ».

Prin articolele lui I. Lapedatu şi M. Eminescu se indicau de la început principalele obiective spre care trebuia să-şi îndrepte toată atenţia comitetul viitoarei societăţi. Dar din nefericire indicaţiile preţioase ale celor doi tineri clarvăzători au fost nesocotite. Datorită acestui fapt, după cum se va vedea, societatea nu a reuşit să-şi realizeze ţelul frumos şi măreţ fixat.

După tatonări îndelungate, ofensiva începu, marele pas se făcu şi direcţia se indică. Mai trebuiau precizate căile pe care se putea ajunge la realizarea celor două fonduri, material şi moral, ale doritului teatru. Pentru strîngerea banilor necesari, pentru dezvoltarea unei mişcări teatrale şi pentru menţinerea entuziasmului era nevoie de constituirea unui organism, a unei societăţi. Un sprijin substanţial vine din partea coloniei române din Pesta şi în special a deputaţilor români, care cu un an mai înainte ridicaseră în parlament chestiunea fondării unui teatru român. Paralel cu discuţiile purtate în presă pentru un teatru românesc, se începe şi acţiunea concretă în vederea realizării acestui deziderat.

La începutul lunii decembrie 1869, are loc la George Mocioni o conferinţă a intelectualilor români din Pesta, la care este invitat şi redactorul *Familiei* şi în care s-a discutat despre întemeierea teatrului, hotărîndu-se ca după Crăciun să fie convocată toată « inteligenţa » română pentru ca să hotărască modalitatea de instituire a unui comitet ce urma să adune ofertele pentru teatrul românesc. Intelectualitatea română din Pesta s-a adunat într-adevăr la G. Mocioni, dar numai în luna februarie 1870, în două conferinţe, una în 12/24 şi alta în 13/25 februarie. La prima au fost prezente doar 6 persoane. La cea de a doua conferinţă, potrivit unei hotăriri luate în prima adunare, de a participa toţi deputaţii români din Pesta, s-au prezentat toţi deputaţii cu excepţia lui G. Ioanovici. Au fost aleşi G. Mocioni preşedinte şi I. Vulcan secretar şi, în urma discuţiilor, fiind toţi de acord că este absolut necesar să se creeze un teatru românesc dincoace de Carpaţi, s-a ajuns la concluzia că discutarea acestei probleme este un fapt de interes naţional la care trebuie să participe

[9] M. Eminescu, *Repertoriul nostru teatral*, în *Familia*, an. VI, 1870, nr. 3, p. 25—28.

[10] I. Lapedatu, *Ni trebuiesc două fonduri pentru înfiinţarea teatrului naţional*, în *Familia*, an. VI, 1870, nr. 31, 2/14 VIII, p. 361—362.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

toată intelectualitatea. În acest sens a fost întocmit și lansat un apel *Către inteligința română din Budapesta*, prin care aceasta e convocată în « refectoriul redutului orășenesc » pe data de 28 februarie « pentru a se consulta ... și a stabili măsurile necesare » în problema teatrului românesc [11]. În locul și la data fixată pentru conferința convocată, s-au prezentat vreo 70 de intelectuali [12].

În conformitate cu hotărirea luată în conferințele « inteligenței » din Pesta, adunarea generală de constituire a societății a fost fixată în orașul Deva, pentru începutul lunii octombrie [13]. Mîndri de onoarea ce li se făcea și plini de entuziasm, devanii fac pregătiri pentru această adunare care urma să fie o mare sărbătoare cu cea mai numeroasă participare din cîte au fost în Ardeal, și de la care nu va lipsi « nici splendida cunună de dame ».

Adunarea generală se ținu în zilele de 4 și 5 octombrie 1870 la Deva, la Casina ungurească. A fost o adevărată manifestare de entuziasm, o mărturie înflăcărată a unei dorințe și hotărîri generale, o mare sărbătoare națională, menită să rămînă « pentru eternitate mare » pentru românii din aceste părți. *Familia*, *Federațiunea* și alte publicații au anunțat evenimentul și au publicat telegrame despre cursul lucrărilor. Au luat parte romîni veniți din Transilvania, Maramureș, Banat și din « părțile ungurene ». După ce s-a prezentat evoluția mișcării în favoarea teatrului românesc și s-a raportat despre fondurile « incurse » pînă la acea dată, s-au citit două disertații, ambele tratînd despre teatru, pentru a-i arăta însemnătatea și a-i justifica necesitatea : *Despre teatru în țările române* de Iosif Hodoș [14], deputat în camera legislativă a Ungariei, și *De ce voim s-avem un teatru național* de Iosif Vulcan [15], adevăratul inițiator și cel mai pasionat luptător pentru realizarea acestui deziderat. Pledînd pentru cauza pe care o îmbrățișase, Vulcan sintetiza aici tot ce spusese de trei ani în legătură cu menirea unui teatru național : « Teatrul este o expoziţiune a caracterelor omenești, o armă a civilizațiunii, un drapel ce ne anunță triumful culturii. Teatrul național e o școală de cultură națională pe al cărei frontispiciu stă scris — „limba și naţiunalitatea". Dar ținta noastră supremă să fie poporul ! Să fundăm un teatru național prin care să deșteptăm poporul nostru ! Să punem sub ochii săi tablourile cele mai splendide din istoria noastră, să-l întărim cu armele culturii naționale, să-l mîngîiem, să-l încurajăm !». Vorbitorii fură ovaționați. În acest entuziasm general se citiră statutele care prevedeau întemeierea unei societăți ce avea misiunea să strîngă fondurile materiale necesare creării unui teatru național. Statutele fură aprobate și adunarea hotărî în unanimitate constituirea «Societății pentru crearea unui fond de teatru român în Ardeal ». Totodată a fost ales și comitetul de conducere format din Iosif Hodoș, președinte ; Alexandru Mocioni, vicepreședinte ; Iosif Vulcan, secretar ; Vicențiu Babeș, casier ; Alexandru Roman, Petru Mihaly, Iosif Gal, membri. Sediul acestei societăți se stabilește la Budapesta. Fondurile se vor strînge din oferte, din veniturile reprezentanțiilor date de diletanți, concerte, baluri. La data constituirii sale, societatea dispunea de un fond de 8 000 fl. v.a. provenit din ofertele făcute de la începutul anului de către persoane din diferite părți ale Transilvaniei. Mai era prevăzută crearea de comitete-filiale care să strîngă bani și să îndrume activitatea teatrală a diletanților. S-a mai hotărît ca anual societatea să țină o adunare generală, de fiecare dată în alt oraș, iar statutele ei să fie trimise guvernului pentru confirmare. Mulți dintre cei prezenți au cerut ca următoarea adunare generală să se țină în orașele lor ; s-a ales însă Satu-Mare. Succesul primei adunări, a adunării de constituire, a fost și de altă natură : s-au înscris din cei prezenți șaizeci de membri și s-a subscris o sumă totală de peste 4 000 de florini [16]. I. Vulcan oferă revista sa ca organ al publicațiunilor societății. Prin toate semnele pe care le arăta începutul, dezvoltarea ulterioară a societății se anunța promițătoare. Faptele au dezmințit însă așteptările începutului.

[11] Apelul, semnat de toți deputații prezenți plus I. Vulcan, a fost tipărit pe foi volante (cf. Arhivele Statului Brașov, fond. S.T.R., nr. 7 035) și publicat în *Familia*, an. VI, 1870, nr. 8, p. 93 și nr. 7, p. 73.

[12] *Conferinţa inteligenţei române din Buda-Pesta*, în *Familia*, an. VI, 1870, nr. 8, p. 94.

[13] *Adunarea de la Deva*, în *Familia*, an. VI, 1870, nr. 30, p. 357.

[14] S-a publicat sub titlul *Relaţiunea d-lui Iosif Hodoşiu despre teatru în ţările române*, în *Familia*, an. VI, 1870, nr. 41, p. 481—486.

[15] Disertația a apărut în *Familia*, an. VI, 1870, nr. 40, p. 469—477.

[16] Dintr-o scrisoare a lui I. Hodoș adresată comitetului « Societății ... » (păstrată în Arhivele Statului Brașov, fond S.T.R., nr. 7 043) aflăm următoarele: la Deva s-au strîns 546 fl.; ședințele comitetului se vor ține începînd cu luna noiembrie 1870; toate actele și documentele privind acțiunile pregătitoare pentru întemeierea societății se vor publica într-o broșură, ce se va vinde în folosul teatrului național. — Broșura nu s-a tipărit însă (*n. n*).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Aminteam puţin mai înainte că I. Vulcan oferea revista sa *Familia* ca să devină organul oficial al lucrărilor societăţii. Într-adevăr, de la adunarea constitutivă din Deva şi pînă la sfîrşitul existenţei sale, *Familia* va purta şi subtitlul « Totodată organul publicaţiunilor societăţii pentru crearea unui fond de teatru român în Ardeal ». Dar nu e mai puţin adevărat — şi faptul acesta se cuvine subliniat — că, neoficial, ea se făcuse stegarul dorinţei de a se întemeia un teatru românesc în Transilvania cu cîţiva ani înainte. Ea a publicat şi înainte şi va continua să publice informaţii, articole, disertaţii despre teatru în general şi despre teatrul românesc, de dincoace, îndeosebi. De asemenea, a publicat numeroase piese de teatru originale, localizate sau traduse.

În timpul acţiunilor pregătitoare desfăşurate de comisia celor cinci, se publică între altele şi articolul lui Fr. Schiller, *Scena ca institut de moralitate*, în traducerea lui Mihai Cîrlea [17], în care se puteau găsi idei ca acestea : scena « nutreşte facultăţile sufleteşti, fără a le încorda, şi împreună cultivarea minţii şi a animei cu cea mai nobilă amusare » ; ea este « mai însemnată decît oricare institut al statului », « atrage infamia înaintea tribunalului înfricoşat, îmbină utilul cu plăcutul ». Fireşte că asemenea idei ale unui mare scriitor şi om de teatru meritau să fie făcute cunoscute pentru a se înţelege marea misiune a scenei. Dar faptul care credem că se va fi apreciat mai mult era afirmarea următoarelor adevăruri : scena contribuie la luminarea poporului, face aprecieri asupra domnilor şi regimului şi, atunci cînd e pătrunsă de filonul popular, ea devine cu adevărat o scenă naţională.

Este evident că se pledează pentru « cuprinsul naţiunal al pieselor » care atrage cel mai mult poporul spre teatru, necesitate de care s-a pătruns de timpuriu I. Vulcan : încă din 1865 el cerea o literatură inspirată din realităţile, obiceiurile, literatura poporului ; pentru o astfel de literatură va milita cu insistenţă pînă la sfîrşitul vieţii sale.

NOUVELLES CONTRIBUTIONS DOCUMENTAIRES À L'HISTOIRE DE «LA SOCIÉTÉ POUR LA CRÉATION D'UN FOND DE THÉÂTRE ROUMAIN EN ARDEAL» (I)

RÉSUMÉ

La fondation de « La Société pour la création d'un fond de théâtre roumain en Ardeal » n'a pas été la conséquence de certains facteurs externes, mais le résultat d'une activité théâtrale longue et d'une véhiculation ancienne d'idées, inspirées et gouvernées par le désir d'avoir un théâtre. Fondée vers la fin de l'année 1870,« La Société ... » est le fruit de l'enthousiasme et d'une action téméraire auxquels ont coopéré toute une série de savants roumains, sages et patriotes, pour répondre à une nécessité majeure, ressentie profondément surtout dans les circonstances politiques et nationales dans lesquelles vivaient les Roumains de la Transylvanie. Par cet organisme on créait une arme nouvelle de lutte nationale, sociale et morale, encore un moyen d'affirmation de l'idée d'unité nationale par l'intermédiaire de la culture.

Dans la première partie de l'étude l'auteur présente le mouvement d'idées des années précédant à la fondation de « La Société ... », mouvement provoqué et entretenu par les intellectuels roumains groupés autour de Iosif Vulcan et de la revue « Familia »

[17] *Familia*, an. VI, 1870, nr. 15, p. 169—171, şi nr. 16, p. 181—183.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

EPIC ŞI DRAMATIC ÎN CREAŢIA EROULUI: BĂLCESCU ÎN VIZIUNEA LUI CAMIL PETRESCU

de IOLANDA SOARE

Analiza modului în care Camil Petrescu îşi conduce eroul din sfera dramatică a piesei istorice *Bălcescu* în cea epică a trilogiei *Un om între oameni* confirmă teza lukácsiană potrivit căreia în drama istorică domină « indivizii de importanţă istorică universală », definiţi de Hegel ca « oameni mari din istorie, ale căror scopuri proprii, particulare, conţin substanţialul, care este voinţa spiritului universal. Acest conţinut constituie adevărata lor putere »[1], făcîndu-i apţi de a sintetiza şi dizolva pasiunile personale în conţinutul socio-politic al conflictului. Lupta forţelor aflate în coliziune se concentrează în personalitatea reliefată, pregnantă atît prin fizionomie individuală, cît şi social-politică, a lui Nicolae Bălcescu, personajul realizînd în existenţa sa dramatică unitatea caracterului cu conflictul. « Dacă punctul central al pasiunilor tragice coincide cu momentul social decisiv, atunci şi numai atunci personalitatea lor poate să capete plasticitate dramatică pe deplin dezvoltată şi bogată »; Camil Petrescu reuşeşte să redea prin Bălcescu un asemenea personaj care nu-şi trăieşte liric, retoric sau epic, în nici un moment al piesei, existenţa dramatică, aceasta în conformitate cu legile interne ale dramei în virtutea cărora autorul evită excesul obiectivităţii sau exagerarea subiectivităţii în tratarea eroului : « Eroul dramatic se ridică datorită conflictului pînă la o înălţime care, mai înainte, existase în caracterul său numai ca o potenţă necunoscută lui insuşi, a cărei ieşire la iveală în realitate constituie aspectul captivant înălţător al dramei »[2].

Scrisă din perspectiva materialismului istoric, piesa demonstrează caracterul nearbitrar al opţiunii lui Camil Petrescu pentru figura lui Bălcescu, prin evoluţia căreia autorul şi-a propus să demonstreze sensul general al dezvoltării istorice, dialectica evenimentelor de la 1848, evidenţiind rolul personalităţii şi al maselor în făurirea istoriei. Acelaşi erou, în roman, apare ca un om între oameni, nemaifiind personajul dominant, întrucît scriitorul aduce în plan central mişcarea principalelor forţe sociale ale epocii care exprimă direcţia de dezvoltare a procesului istoric. În dramă, lui Bălcescu îi revenea rolul de prezenţă exponenţială, capabilă să transfigureze şi să potenţeze aspiraţiile latente ale maselor. În roman, « indivizii de importanţă istorică universală » devin personaje auxiliare, rolul central fiind cedat exponenţilor vieţii obişnuite, cotidiene, prin destinele cărora scriitorul reface şi prezintă adevărata mişcare a istoriei, oferind înţelegerii noastre o epocă şi aspiraţiile ei. Romanul trezeşte trăirea totalităţii vieţii prin configurarea totalităţii obiectelor care, spune Hegel,

[1] G. W. F. Hegel, apud: Georg Lukács, *Romanul istoric*, trad. Ion Roman, vol. I, Bucureşti, 1978, p. 154, 155.

[2] Georg Lukács, *op. cit.*, vol. I, p. 170, 182.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 31, P. 54–59, BUCUREŞTI, 1984

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se realizează cu scopul de a pune în evidenţă corelaţia dintre « acţiunea specială şi solul ei substanţial », obiectele devenind factorii ce mediază relaţiile dintre oameni şi destinele lor : « O operă care configurează numai viaţa lăuntrică a omului fără interacţiunea vie dintre aceasta şi obiectele mediului ei social-istoric, se dizolvă în lipsa de contur şi substanţă artistică » [3] şi numai prin accentuarea acestei interacţiuni scriitorul epic restituie o realitate substanţială. În cele 36 de caiete care au constituit materialul documentar al romanului său, Camil Petrescu releva importanţa acestei interacţiuni, dezvăluind cîteva obstacole aflate în calea realizării ei în operă : « de pildă, o problemă grea a fost să aflu cum se spunea în acei ani la haină, cînd au apărut pantalonii, vestonul. Era, de exemplu, pentru mine o problemă ce purtau tîrgoveţii în picioare, dacă nu purtau opinci. Numai această chestiune mi-a luat săptămîni. Sau, de pildă, eram nevoit să aflu cu mari stăruinţe cum erau străzile pavate în 1830, în 1838, în 1848 » [4]. În aceleaşi caiete au fost consemnate date despre : numărul rumânilor, valoarea globală a exportului, costul unei vaci, procedeele de prelucrare a pieilor şi altele. Camil Petrescu a înţeles dificultatea de a prezenta societatea în totalitatea ei dacă nu sînt descrise climatul şi ambianţa în care ea trăieşte, lumea lucrurilor care constituie obiectul activităţii ei : « cerinţa ca epica de mari dimensiuni să configureze „totalitatea obiectelor" însemnează cerinţa unei imagini artistice a societăţii omeneşti, aşa cum se produce şi se reproduce ea în procesul vieţii cotidiene » [5].

Hegel opune « totalităţii obiectelor » din epică, « totalitatea mişcării » din dramă. La rîndul ei, aceasta aspiră spre configurarea totală a procesului vieţii, dar acum această configurare se concentrează în jurul conflictului dramatic : « acţiunea dramatică se bizuie în esenţă pe un conflict, iar unitatea adevărată îşi poate avea temeiul numai în mişcarea totală, în aceea că, după definirea circumstanţelor speciale a scopurilor şi caracterelor, conflictul se arată adecvat scopurilor şi caracterelor în măsura în care anulează contradicţia lor » [6]. Totalitatea mişcării din drama *Bălcescu* rezultă din psihologia particulară, activă, a personajelor aflate în luptă, grupate în jurul conflictului, « din această totalitate absolută, prin care, întregindu-se reciproc, oamenii reflectă toate posibilităţile conflictului din viaţă » [7]. « Totalitatea mişcării » nu va reflecta natura relaţiilor dintre clăcaşi şi boieri ori dintre aceştia şi negustori, în mod direct şi explicit ; ea va rezulta din luările de poziţii ale personajelor centrale. Bălcescu cunoaşte realitatea acestor relaţii, şi punctul 13 din proclamaţia sa viza dezrobirea clăcaşilor. Aceste lucruri îi sînt cunoscute şi lui Eliade-Rădulescu, dar ceea ce la Bălcescu devenea necesitate de acţiune, la Eliade devine, în dramă, sursă de retorism : « nici nedreptate celor mulţi şi nici silnicia celor puţini », « folos pentru toţi spre paguba nimănui » — la graniţa dintre impostură şi sinceritate. Eliade pozează festiv pentru posteritate, ascunzînd sub această poză teama personală faţă de urmările insurecţiei ; de aceea, el vede în revoluţie « o chestiune scuzabilă » [8]. Mai tîrziu, Bălcescu avea să-i mărturisească Mariei Cantacuzino regretul că a consimţit admiterea lui Eliade în « Frăţia » şi în funcţiile de conducere : « am început revoluţia cu un iz de comedie, de jumătate de măsură, datorită angelismului lui Eliade » [9]. Bălcescu utiliza un limbaj viu, apt să transmită acţiuni, să determine concretizarea elanurilor umane, Eliade camufla sensul cuvintelor sub elocinţă nudă. Contrar lui, Bălcescu respinge ideea căutării popularităţii : « eu nu alerg după popularitate, după orice fel de popularitate. Eu vreau o popularitate întemeiată nu pe fum, ci pe meritele mele. O popularitate care vine de obicei tîrziu uneori, ori numai după moarte. Vreau o popularitate desfăşurată în timp, nu pe uliţe » [10].

Drama simplifică şi generalizează posibilele atitudini ale oamenilor faţă de problemele lor de viaţă, reducîndu-se la reprezentarea tipică a celor mai semnificative luări de poziţie, la ceea ce devine indispensabil pentru integrarea dinamică în acţiune a conflictului ; ideea centrală a dramei constă în conflictul unor forţe sociale surprins în momentul său culminant, acut. Spre deosebire de epică, drama nu configurează acumularea lentă a consecinţelor în lungi perioade de timp, ci de cele

[3] *Ibidem*, p. 137.
[4] Camil Petrescu (cf. B. Elvin, *Camil Petrescu. Studiu critic*, Bucureşti, 1962, p. 155) .
[5] Georg Lukács, *op. cit.*, vol. I, p. 138.
[6] *Ibidem*, p. 138.
[7] *Ibidem*, p. 139.
[8] Camil Petrescu, *Un om între oameni*, vol. II, Bucureşti, 1959, p. 396.
[9] Camil Petrescu, *Teatru* (« *Bălcescu* »), vol. IV, Bucureşti, 1959, p. 103.
[10] Camil Petrescu, *Un om între oameni*, vol. II, p. 349.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai multe ori desfășurarea lor într-un interval relativ scurt de timp — « tocmai acel moment dramatic din viața însăși în care aglomerarea consecințelor acumulate se manifestă în acțiuni »[11].

În plan dramatic, în *Bălcescu*, încă din primul tablou, se realizează ciocnirea de interese ale diferitelor păturii, scena devenind locul desfășurării acestei lupte. Clăcașii supuși la munci de corvoadă, mînați de ceauși și constrînși de dorobanți, exprimă în revolta lor natura relației clasei respective cu boierii. Ca o consecință a tipizării, aceștia nu au nume (« săteanul dirz », « săteanul obidit »), Camil Petrescu abordînd astfel problemele unei categorii răspîndite pe întreg spațiul țării, întrucît mijloacele coercitive se exercitau peste tot în același mod. Întîlnirea lui Bălcescu cu Mitică Filipescu are loc într-o situație în care neutralitatea nu se putea accepta. Boierul Vulpe exprimă optica clasei sale : « Așa a orînduit dumnezeu ... că dacă dumnezeu ar fi vrut ca țăranul să nu plătească bir, să nu facă nici clasă, nu-l făcea țăran ». Bălcescu vrea să-și manifeste printr-un act exemplar poziția în fața acestor două clase care se înfruntă, dezicîndu-se de cea căreia îi aparține. Tentativa sa este însă respinsă — « nu poate fi îngăduit ca un boier să fie pus la corvoadă ». Clasat de boieri drept complotist, rudă a boierului Vulpe (recuzat și de acesta : « e o rudă mai așa, dar nu-l chemați că e în stare să nu-mi sărute mîna și-l plesnesc cu ciubucul »[12]), Mitică Filipescu nu respectă însemnele exterioare ale puterii pe care această clasă le reclamă și care-i justifică însăși puterea.

În plan epic, Camil Petrescu configurează lent acumularea consecințelor. Boierul Medelioglu, posesor al unei culturi alese, cu lecturi din Madame de Staël și Chateaubriand, considera și el, ca mai toți boierii, că țăranul se cuvine să fie cuprins pînă în adîncul ființei lui de teama față de boier : « Țăranul trebuia să fie crescut nu ca un om, ci ca o specie aparte, căruia respectul față de boier trebuia să-i intre în sînge din tată în fiu și din generație în generație. Această impunere a „semnelor exterioare" nu era o toană individuală, ci o străveche politică de castă »; Medelioglu « era cuprins de adevărul că numai așa se putea întări o clasă, aleasă cum se socotea ea, dar atît de puțin numeroasă, care stăpînea totul și ținea un popor întreg în robie ». Toma sin Firu primește o aspră corecție pentru că a cutezat să pună o întrebare total inofensivă boierului : era clăcaș, « putea fi deci scuipat, plesnit cu harapnicul, călcat cu cizma, dar trebuind să rămîie mut ca un vierme ». Lumea satului, obiceiurile și tradițiile ei, se conturează în personaje pe care Camil Petrescu le urmărește analitic, sesizînd în destinul lor aceeași acumulare latentă a consecințelor. Popa Gheorghe, Nedelcu, Ignat Secu, Duță Căciulămare, Moș Truță și cei trei fiii ai Firului reprezintă, fiecare în destinul lui, destinul mai amplu al întregii categorii : « ei între ei erau oameni feluriți unul de altul, cu dragostele lor, cu certurile lor, frumoși sau sluți, deștepți sau nătîngi, voinici sau slăbănogi, răi și mîndri, ori blînzi și înțelepți, se batjocoreau sau se cinsteau unul pe altul, își aveau părinții lor ori muierile lor, dar la curtea boierilor erau toți la fel, supuși sudalmelor și biciului, uneori mai puțin deosebiți ca vitele »[13]. Aceste lucruri, fapte și stări care i se relevau spontan eroului dramatic, cunosc în epică o sedimentare adînc gîndită, riguros construită. La conacul lui Raletu, Mitică Filipescu analizează cele întîmplate în fața tînărului iuncăr Bălcescu, care crede în eficacitatea culturii și o argumentează prin importanța cărturarilor, vorbind de Dinicu Golescu, de « Societatea literară » înființată în 1827, de « Societatea Filarmonica », despre stolnicul Cantacuzino, despre arhitectul spătar Mihail Cantacuzino. Mitică Filipescu demonstrează că aceste lucruri devin ineficiente și sterile în contextul stării culturale a poporului român în care educația rămîne un privilegiu al elitei : « Cîți români știu carte ? Cîți medici români sînt ? N-avem nici Teatru Național ... Dacă unele popoare au rămas în urmă, este că au îndurat un climat ucigător din pricina vitregiilor politice. O cultură superioară nu se creează fără sprijinul unei politici juste căci într-un climat vitreg, geniile nu rodesc ». El vorbește despre revoluție ca despre un mijloc de a duce națiunea pe linia progresului și aceeași părere o împărtășesc și profesorul Eftimie Murgu, Vaillant, Marin Serghiescu, Telegescu și alții. Trecutul evocat nu-i mai apare lui Bălcescu înconjurat de « frumusețe romantică », expresie la modă în vremea aceea ; el se estompează cedînd locul unei lupte reale, energice : « Acum e mai bine înarmat ca să poată înțelege, ca să poată ști ce să dorească, ce să facă. E cam ceea ce a fost, dar este altfel. Pe fire știute poți să ajungi astfel la alte adîncimi, nebănuite, din care crește apoi toată ființa ta »[14].

[11] Georg Lukács, *op. cit.*, vol. I, p. 151.
[12] Camil Petrescu, *Teatru* (« *Bălcescu* »), p. 17, 18, 20.
[13] Camil Petrescu, *Un om între oameni*, vol. I, București, f.a., p. 31, 18.
[14] *Ibidem.*, p. 302, 303, 310, 311.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Spre deosebire de dramă, unde devin centrul unic în jurul căruia se grupează totul, faptele de viață ocupă în epică un loc similar cu cel ce le revine în întregul proces al vieții, reprezentînd « vîrfuri cărora le aparține nu numai lanțul de munți, ci și colinele și șesul ». Totalității obiectelor, drama îi opune totalitatea mișcării, « deoarece drama reflectă viața în această intensificare a ei » [15]. Istoria oferă date și evenimente cunoscute din exterior, dar ceea ce au făcut, au gîndit, au simțit oamenii în acele situații, cuvintele cu care și-au vărsat mînia și tristețea, înfrîngerile și victoriile, modul în care și-au reflectat individualitatea aparțin poeziei; « peste toate acestea — spune Manzoni — istoria trece aproape tăcînd, și tocmai acestea formează domeniul poeziei » [16]. Camil Petrescu vorbește de realitatea secundă a epicii sale ca rezultînd din date istorice reale asupra cărora a intervenit scriitorul, unificînd necesitățile epicului cu cele ale adevărului istoric: « scriitorul creează o adevărată realitate secundă a cărei valoare e dată de gradul în care se oglindește în ea realitatea originară » [17]. O obiectivare riguroasă, de tipul sintezei istorice, ar duce la dizolvarea vieții epice; romanului istoric îi revine obligația de a face să fuzioneze desfășurarea epică cu adevărul istoric.

Sarcina romanului istoric este de a configura trăsături într-adevăr semnificative ale « indivizilor de importanță istorică universală », fără a pierde din vedere momentele importante ale evoluției întregii societăți, astfel încît trăsăturile eroilor să rezulte organic din această evoluție, iar istoria să se reflecte în portretele lor. Spre deosebire de forma epică, formă care prezintă evoluția ascendentă a evenimentelor, transformarea și dezvăluirea treptată a indivizilor ce acționează aspirînd spre convergența dintre om și faptă, pe care o realizează în totalitatea operei, forma dramatică pretinde realizarea acestei convergențe într-o imediată și nemijlocită evidență, în orice etapă a desfășurării ei. Romancierul poate intercala scene și povestiri care să nu facă acțiunea să progreseze, pe cînd, spune Goethe, « în drama adevărată, acțiunea trebuie să înainteze cu fiecare replică »; timpul devine în epică « pe de-a-ntregul trecut », iar în dramă « pe de-a-ntregul prezent » [18]. Camil Petrescu își scrie ambele opere la timpul prezent, împrumutînd romanului accente dramatice; « personajele trăiesc acum și aici întîmplarea — și aceasta dă notă de încordare și neliniște a narațiunii » [19]. Momentele cu adevărat explozive din roman sînt distribuite din dramă, manifestîndu-se tendința modernă a combinării genurilor, din care rezultă complexitatea artistică a scriitorului ce posedă la perfecție tehnici diferite. Romanul reconstituie și redă cu rigoare științifică o epocă, dar creează totodată acel sentiment de care vorbea Lukács și care devine atributul unei drame adevărate: « în plină oroare provocată de pieirea celor mai buni dintre membrii societății omenești, în plină autoflagelare aparent fără ieșire a oamenilor, orice dramă cu adevărat mare este totodată o afirmare a vieții » [20], ceea ce Camil Petrescu reușește strălucit în ambele opere. Acest « timp prezent » dramatic utilizat în roman ridică obstacole din punctul de vedere al comentariilor autorului, ele presupunînd o evaziune din epoca romanului. Camil Petrescu mărturisește: « luptam să privesc lucrurile necontenit ca și cum eu aș fi fost contemporan cu ele » [21].

Minuțioasa documentare — în care utilizează jurnale intime din zilele lui 1845, mărturii tipărite, stampe, opinii ale istoricilor, corespondență — urmărea să trezească impresia totalității procesului social evolutiv, « totalitatea obiectelor » nereunind doar obiectele moarte prin care se exprimă viața socială a omului, ci și toate moravurile, deprinderile, datinile, instituțiile prin care se manifestă caracterul particular și direcția evoluției societății respective. Camil Petrescu nota că « în pragul lui 1848 sîntem, din pricina vitregiei istorice, la o culme a cîntecului poporului » [22]. Cu epoca premergătoare lui 1848,« cîntecul poporului » ținea locul foilor tipărite, inexistente pînă la 1828 și foarte rare după aceea. Cîntecul era în felul său o foaie cîntată și el se manifesta ca un mod de comunicare, fie că este vorba de doină, de cîntecul bătrînesc sau de cel de dragoste. « Poezia populară autentică are un gust amar și o tărie de vin, care exclud și naturalismul și idilismul. În cazul de față era vorba firește de o inducție concretă, de la un om care iubește pătimaș poezia, cîntecul popular, la creatorii înșiși ai acestei poezii și acestui cîntec. Este o inducție tot așa de firească ca și aceea

[15] Georg Lukács, *op. cit.*, vol. I, p. 159.
[16] Alessandro Manzoni; apud: Georg Lukács, *op. cit.*, vol. I, p. 166.
[17] Camil Petrescu, *Un om între oameni (În loc de Postfață)*, vol. III, București, 1957, p. 662.
[18] J.W. Goethe; apud; Lukács, *op. cit.*, vol. I, p. 197, 198.
[19] B. Elvin, *op. cit.*, p. 157.
[20] Georg Lukács, *op. cit.*, vol. I, p. 182.
[21] Camil Petrescu; apud: B. Elvin, *op. cit.*, p. 211.
[22] Camil Petrescu, *Un om între oameni*, vol. I, p. 91.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care te face să deduci din rotocoalele de fum, ieșite pe coș existența unei vetre cu văpăi și jăratec »[23]; folclorul devine în opera scriitorului sursa de cunoaștere și aprofundare a psihologiei populare.

Trecînd din spațiul rural în cel citadin, Camil Petrescu face o impresionantă descriere a Bucureștiului de atunci, « mai întins decît cele mai multe capitale europene pe acea vreme, după mărturia călătorilor »[24]: orașul cu Tîrgul din Lăuntru, unde se află prăvăliile marilor negustori care aduc mărfurile cu chervanele de la Lipsca, Pesta, Paris, Odessa, cu ulițele sale, și Tîrgul din Afară, plin și acesta de poduri între care nu se află drumuri, ci numai mahalale, ca niște sate mai mici, cu casele adunate în jurul bisericilor, cu livezi și lanuri de grîu între ele. Prăvălii și case prind contur în paginile romanului, particularizează și impun o epocă. Oborul își are locul lui în evocare, cu scandalagii, cu maidanele unde avea loc tîrgul porcilor, cu balurile de mahala. Prăvăliile caracteristice timpului sînt detaliat descrise: bragageria se afla « înghesuită între prăvălia unui luminărar și aceea a unui bărbier, cu briciul mare de lemn, jumătate deschis deasupra ușii »[25]; dar este amplu descrisă și tăbăcăria unde lucrează Mitru Soica, Damian fiul lui Toma și Lixandru Hergă, locul unde omul este învins de condițiile aspre de muncă. Inundațiile și incendiile Bucureștiului dintr-o epocă atît de îndepărtată sînt cuprinse în această vastă construcție epică. În dramă, evenimentele vieții orășenești, locurile și întîmplările pitorești apar într-o formă sumară, aluzivă.

În comun, cele două genuri, epic și dramatic, configurează rolul inițiativei omului, al faptelor individuale în cursul evenimentelor istorice, numai că « în conflictul dramatic, inițiativa individuală stă în prim plan ». În timp ce drama concentrează acțiunea în jurul conflictului, epica desfășoară larg evenimente, biografii, existențe și lupte multiple, victorii și înfrîngeri în a căror totalitate doar se exprimă necesitatea evoluției sociale: « Aceste două forme literare mari reflectă, deci, aceeași dialectică a vieții. Dar fiecare din ele pune accentul pe laturi diferite ale aceleiași conexiuni ». În dramă, autenticitatea istorică echivalează cu adevărul istoric lăuntric al conflictului; romanul își asumă misiunea de a restitui configurarea unei lumi integrale și de a sesiza atmosfera epocilor: « istorismului general al esenței conflictului, romanul îi opune istorismul concret al tuturor detaliilor »[26]

În ambele genuri, judecata de valoare estetică și judecata de existență comunică organic; pseudoistorismul — constînd în simpla autenticitate a faptelor izolate — se poate insinua deopotrivă în roman ca și în dramă. Hegel arată că în caracterizarea personajelor dramatice trebuie să se evite dizolvarea chipurilor în conținutul forțelor istorice abstracte și, în egală măsură, accentuarea psihologiei particular umane. El recomandă construirii personajului dramatic « patos », ceea ce Camil Petrescu reușește să imprime eroului său, prin acesta înțelegînd « o forță sufletească justificată prin ea însăși, un conținut esențial al rațiunii »[27]; în sensul acesta eroul propus de Camil Petrescu face într-adevăr parte dintre « indivizii de importanță istorică universală ». Concentrarea în patos a personalității o face aptă să provoace și să determine un direct ecou în mase. Bălcescu exprimă existenței sale caracterul unei continue lupte care avea de învins chiar și apropierea morții. Independent de eșecurile și victoriile lui, mai mari sau mai mici, el poate distinge, în procesul devenirii istorice, ceea ce reprezintă valoare temporară sau tranzitorie de ceea ce va fi valoare esențială, durabilă. Camil Petrescu îl realizează ca esență, « în convulsiuni amețitoare de stînci, ghiață și zăpadă perenă », erou proiectat în dimensiunile unei « metafore simbolice »[28].

Istoria, pe care Bălcescu o vede ca mod exemplar de a privi prezentul, rămîne o constantă a gîndirii sale chiar și atunci cînd faptele converg spre negarea acestei convingeri. Trădarea ofițerului Cristophi, un căuzaș care depusese jurămîntul, îl așează în fața întrebării: « Dar dacă poporul nu se va ridica? Dacă două sute de ani de lîncezeală națională vor fi închircit cumva în el acele mădulare care fac ca un popor să fie popor? De ce oare s-a prăbușit și încercarea lui Tudor? »[29]. Cu toată îndoiala pe care o generează aceste frămîntări lăuntrice, Bălcescu își păstrează luciditatea, nu-și anulează acțiunile, dorind să ajungă « să scrie o operă care să fie vie și peste un veac și se cerea ca această operă să fie anume de istorie, ca să-l și ajute într-o activitate neîntreruptă, într-un

[23] Camil Petrescu; apud: B. Elvin, *op. cit.*, p. 261.
[24] Camil Petrescu, *Un om între oameni*, vol. I, p. 178.
[25] Ibidem, vol. II, p. 68.
[26] Georg Lukács, *op. cit.*, vol. I, p. 222, 229.
[27] G.W.F. Hegel; apud: Georg Lukács, *op. cit.*, vol. I, p. 207.
[28] Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, 1957, p. 117.
[29] Camil Petrescu, *Un om între oameni*, vol. II, p. 29.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şir de îndreptări, menite să schimbe făgaşul istoriei »[30]. Acest fel de a modela conştiinţele i se impune ca *arta de a trăi demn*, în orice epocă.

Bălcescu nu este numai un militant energic, dar şi un clarvăzător. El poate analiza consecinţele fiecărei acţiuni şi poate conchide că există victorii dispreţuite şi eşecuri care servesc. Revoluţia s-a consumat, dar pentru el lupta continuă. Bălcescu nu s-a instrăinat de popor, ci s-a confundat cu interesele lui cele mai profunde. Vorbind despre Toma sin Firu ca exponent al maselor, Bălcescu afirma : « Nu este „omul meu". Nu am „oamenii mei" acolo, dar bineînţeles că aş fi fericit să fiu eu omul lor »[31]. Şi această precizare de poziţie subliniază caracterul exact al acţiunilor sale.

Lui Camil Petrescu, istoria îi apărea ca o confruntare de interese contradictorii pe care el, « unul din cei mai de seamă dialecticieni pe care i-a produs generaţia de după război »[32], le prezintă atît în ceea ce au efemer cît şi durabil. Arta sa se naşte dintr-o nevoie etică şi practică, în spiritul formulei *nostra causa agitur*. În acest punct, personajul şi creatorul lui se întîlnesc şi se confundă.

ÉPIQUE ET DRAMATIQUE DANS LA CRÉATION DU HÉROS: BĂLCESCU DANS LA VISION DE CAMIL PETRESCU

RÉSUMÉ

Le personnage central du drame *Bălcescu* et du roman *Un om între oameni* (Un homme parmi les hommes), Nicolae Bălcescu — héros de l'histoire nationale — connaît de différents traitements qui tiennent à la structure spécifique des genres abordés par Camil Petrescu mais, aussi, à la place distincte que l'histoire occupe dans chacun d'eux. Si dans le drame *Bălcescu* le héros devient le personnage dominant, représentant « les individus d'importance historique universelle », dans le roman il apparaît comme « un homme parmi les hommes », parce que l'écrivain met sur le premier plan le mouvement des forces sociales de l'époque, qui expriment la direction de développement du processus historique. En perspective épique, Bălcescu a le rôle de présence auxiliaire, capable à souligner et à transfigurer les aspirations latentes des masses ; en perspective dramatique, il reste le héros exponential, visionnaire de l'histoire.

Sans épuiser les ressemblances et les différences issues du passage du personnage de l'espace dramatique dans l'espace épique, l'article caractérise au moins l'une des identités spirituelles entre le héros des œuvres et leur auteur, celle qui considère l'art comme moyen de vivre dignement, dans toute époque, dans l'esprit de la formule *nostra causa agitur*.

[30] *Ibidem*, p. 339.
[31] Camil Petrescu, *Un om între oameni*, vol. III, p. 251.
[32] George Călinescu, *Camil Petrescu, teoretician al romanului*, în *Viaţa românească*, an. XXXI, Bucureşti, 1939, nr. 6, p. 151.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SUGESTIE ŞI METAFORĂ ÎN INDICAŢIILE DE JOC SCENIC DIN DRAMELE LUI CAMIL PETRESCU

de DANIELA GHEORGHE

Piesele de teatru ale lui Camil Petrescu prezintă o particularitate de ordin compoziţional, semnalată în treacăt de exegeţii operei sale, şi care merită, credem, un comentariu mai amplu : este vorba despre notaţiile cu privire la comportamentul scenic al actorilor — abundente şi foarte expresive — care însoţesc aproape neîntrerupt lanţul replicilor. Aceste indicaţii cuprinse în paranteze sînt mărturia tentativei, unice în felul său, de a surprinde într-o operă dramatică procesele cele mai intime ale spiritului uman — operaţie care ţine mai degrabă de aria de acţiune a romanului. De altfel, comentariul psihologic care dublează textul propriu-zis este un ecou al strălucitei vocaţii de analist pe care Camil Petrescu o demonstrează în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* şi în *Patul lui Procust*.

Stabilirea rolului pe care-l deţin parantezele în economia textelor dramatice ale autorului impune cîteva consideraţii preliminare. Orice piesă de teatru are un statut oarecum paradoxal, datorită dublei sale apartenenţe la literatură şi la arta spectacolului. Ca operă literară, ea constituie un sistem autonom, degajînd la lectură aceeaşi impresie de discurs unitar şi complet pe care o oferă o poezie sau un roman. Pe de altă parte, un profesionist al artei scenice sau cititorul cu o anume cultură teatrală (fie şi minimă) poate privi textul dramatic ca suport al unui spectacol virtual, deci ca element al unui act artistic de alt gen. Această natură contradictorie a piesei de teatru, de a fi simultan un « întreg » şi parte constitutivă a altui « întreg » (spectacolul) introduce în receptarea sa o dimensiune suplimentară şi specifică. Lectura operei literare presupune un contact în urma căruia se naşte o lume imaginară, produs al convergenţei dintre informaţia oferită de scriitor şi mentalitatea, experienţele, memoria afectivă a cititorului. În cazul textului dramatic, cîmpul imaginativ pe care cititorul îl dezvoltă concentric în jurul operei suferă o considerabilă reducţie. Inevitabil, cititorul (repetăm : cu o minimă cultură teatrală) situează acţiunea nu într-un spaţiu real, ci într-un spaţiu scenic. Cînd Camil Petrescu alege ca loc de desfăşurare a *Actului veneţian* o sală « în stil Renaştere, uşor modificat, a palatului Pietro Gralla, la Veneţia », procesul de vizualizare adiacent lecturii trimite imediat nu la o încăpere de arhitectură renascentistă, ci la un *decor* care să sugereze acest lucru. Totodată, cititorul este permanent conştient de numărul personajelor din scenă, de intrările şi ieşirile lor. Ceea ce imaginaţia şi posibilităţile noastre aperceptive construiesc în jurul unui text dramatic nu este o *lume*, ci un *spectacol*.

Dacă prin însăşi natura sa piesa de teatru limitează posibilitatea recreării imaginare a unei lumi sub toate aspectele ei (aşa cum poate să facă romanul), în schimb ea concentrează atenţia în

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 31, P. 60-65, BUCUREŞTI, 1984

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

direcția aprofundării conflictelor și relațiilor interumane. Aici, pornind de la intrigă și dialoguri, fantezia cititorului se dezvoltă liber : ea dă contur și corporalitate personajelor, gesturilor și reacțiilor acestora, schițează — chiar dacă vag — o anumită mișcare scenică, imaginează — desigur, aproximativ — o anumită modulare a vocilor în rostirea replicii. Astfel, lectura textului dramatic devine implicit o operație « regizorală », prin care cititorul își organizează propriul spectacol mental.

În acest act de transferare a *cuvîntului* în *reprezentație* (care la cititor se produce în plan imaginar și pe care regizorul și actorii îl realizează efectiv pe scenă), dramaturgul îndeplinește o funcție relativ importantă : prin intermediul indicațiilor de decor și joc scenic, el modelează într-o anumită măsură viziunea receptorului. Ponderea acestei intervenții variază, printre altele, în funcție de climatul teatral al fiecărei epoci : de stilul de lucru al trupelor actoricești, de posibilitățile și limitele artei spectacolului. În textele clasice, de pildă, la Shakespeare, Racine, Corneille, indicațiile de decor sînt sumare, iar cele de joc scenic aproape absente. Desigur că precaritatea sau abundența indicațiilor nu impietează cu nimic asupra valorii operei, ci ele denotă pur și simplu un anumit mod de a concepe textul dramatic. Odată însă ce autorul optează pentru inserarea în replică a parantezelor, acestea trebuie să fie semnificative — să slujească, adică, *deschiderii* textului spre spectacol. Pentru că, în ultimă instanță, un comentariu parantetic adecvat constituie puntea care unește intențiile dramaturgului fie cu reprezentarea scenică propriu-zisă, fie cu spectacolul imaginar pe care și-l oferă cititorul.

Nimeni, cel puțin în literatura dramatică românească, n-a acordat indicațiilor de joc scenic o pondere mai însemnată decît Camil Petrescu. Parantezele care întrerup frecvent continuitatea dialogului în piesele sale sînt concepute cu rigoare, cu maximă atenție pentru detaliul psihologic semnificativ, pentru modificările de fizionomie și de intonație ale actorilor. Două elemente de naturi diferite au determinat această particularitate a scrierilor lui Camil Petrescu : pe de o parte, voința de control absolut asupra destinului operei (este cunoscut faptul că autorul ar fi preferat să-și regizeze singur piesele, sau măcar să îndrume punerea lor în scenă) ; pe de altă parte, întrucît dramele scriitorului se axează în mare măsură pe conflicte desfășurate în conștiință, un comentariu care să pună în lumină modificările cele mai sensibile survenite în forul intim al personajelor apărea ca justificat și necesar. În *Nota regizorală* care încheie *Addenda la Falsul tratat*, Camil Petrescu expune limpede sensul și importanța indicațiilor de joc scenic : « Se atrage astfel luarea-aminte că textul dat în paranteză reprezintă concretitudinea însăși a personajelor și a piesei întregi. Se va ține seamă totuși că sunt două soiuri de indicații în paranteză, unele exprimînd, evident, simple deziderate (cum ar fi de pildă coloarea ochilor eroului sau eroinei), altele constituind însăși necesități structurale. 〈...〉 Indicațiile necesare, și care constituie materialul unor adevărate caiete de regie, sunt cele care privesc mișcarea interioară a interpreților, ritmul debitului, tonalitatea și intensitatea vocii, intenționalitatea gesturilor. Ele sunt mai importante chiar decît textul vorbit, fiindcă numai ele dau semnificația reală a acestui text vorbit. 〈...〉 Vrem să spunem, încheind, că preferăm ca un eventual regizor să realizeze textul care urmează intențiile și viața indicate în paranteză, și nu textul vorbit, fiindcă socotim că arta teatrului este mai curînd arta actului, decît arta cuvîntului ... »[1].

Rîndurile de mai sus demonstrează că, în intenția lui Camil Petrescu, textul din paranteze prevalează asupra dialogurilor, întrucît numai el poate oferi înțelegerea exactă a « vieții substanțiale » a eroilor. Această inversare a raporturilor obișnuite dintre replică și comentariul adiacent instituie o modalitate nouă de concepere a textului dramatic. Dramele lui Camil Petrescu pătrund cu îndrăzneală într-un teritoriu care, tradițional, aparține romanului : explorarea variațiilor celor mai subtile ale spiritului uman, cercetarea ființei pînă în străfundurile ei bio-psihice, surprinderea reacțiilor celor mai intime ale personajului. În acest context, indicațiile din paranteze sînt concepute ca un instrument de maximă finețe destinat analizei ; ele nu constituie un set de explicații suplimentare, de care să te poți eventual dispensa, ci se integrează organic în text, asemenea unor puncte de susținere vitale pentru coerența discursului. Fără indicațiile de joc scenic, multe fragmente, dintr-o piesă sau

[1] Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru*, ediție, studiu introductiv, note de Florica Ichim, București, 1983, p. 97.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

alta, ar căpăta un aspect de discontinuitate, de demonstrație căreia îi lipsesc cîteva din verigile esențiale. O experiență simplă poate confirma validitatea propoziției precedente : dacă eliminăm parantezele lungului dialog din actul al doilea al piesei *Suflete tari* dintre Ioana Boiu și Andrei Pietraru (fundamental pentru desfășurarea conflictului), întreaga scenă își pierde consistența psihologică și triumful final al bărbatului apare ca neverosimil. Replicile Ioanei Boiu denotă ironie și dispreț sau, în cel mai bun caz, o prietenie condescendentă ; însă *cuvîntul rostit* se situează aici doar la ceea ce am putea numi *nivelul convențional* al gîndirii și al ființei. « Viața substanțială » a eroinei se desfășoară pe un traseu diferit decît al vorbelor pe care ea le spune ; și astfel indicațiile din paranteze vin să clarifice acest joc tensionat între două personalități, această invadare progresivă a voinței eroinei de către o altă voință care, în acest moment, se vădește mai puternică. Ioana Boiu are « tresăriri de mîndrie ce sînt ca acele zbateri bruște de animal rănit, care moare » ; « se simte copleșită de patima lui. E ca într-un cerc care se strînge tot mai mult. Are senzația, ca într-un vis greu, că, sfîrșită, nu poate fugi » [2]. Iată deci că, reintroducînd în lectură comentariul din paranteze, fragmentul *se însuflețește*, își recapătă adică plenitudinea și autenticitatea psihologică.

Camil Petrescu își iluminează personajele din două unghiuri care uneori se suprapun, dar adesea se diferențiază : *cuvîntul rostit* și *trăirea interioară*. Apare aici o acută intuiție a faptului că viața sufletească își găsește expresia mai degrabă în gestică, intonație și fizionomie decît în replică. În actul întîi din *Jocul ielelor*, o scurtă scenă ilustrează elocvent disproporția dintre dialoguri și paranteze care apare uneori în piese și pe care Camil Petrescu o utilizează ca metodă de investigație psihologică. Praida ia cunoștință de documentul pe care Gelu Ruscanu dorește să-l publice în scopul discreditării ministrului Sinești ; dialogul concis și voit banal contrastează cu comentariul parantetic de uimitoare sugestivitate. Aici — în spațiul îngust dintre replică și indicația de joc — se conturează fizionomia și complicata viață interioară a personajelor :

PRAIDA (intim, și totuși cu o ușoară rezervă, ca de statuie) : Cine semnează scrisoarea ?

GELU (după o lungă pauză, deși tulburat, într-un act de voință) : Doamna Maria (o imperceptibilă șovăire) Sinești...

PRAIDA (pe a cărui figură și din a cărui atitudine nu se poate citi nici o impresie, cu aceeași voce egală) : Cui îi este adresată ?

GELU (concentrat, cu toate liniile lui interioare voit înnodate) : Mie ...

(A căzut o cariatidă în hău. E un răstimp de tăcere densă.)

PRAIDA (egal ca o spadă) : O scrisoare de dragoste ?

GELU (se joacă stînjenit cu un presse-papier) : Da...

PRAIDA (consimte cu delicatețe la această nevoie de confidență) : Spune ... [3]

Așa cum am menționat, abundența notațiilor menite să dezvăluie nuanțele trăirilor sufletești trebuie corelată cu tipul de conflict pe care-l dezvoltă multe din piesele autorului. Camil Petrescu procedează la un transfer al interesului dramatic din planul confruntărilor exterioare ale omului cu semenii săi, cu societatea, cu destinul — în planul interior al conștiinței. Dragostea, relațiile sociale, evenimentul istoric se răsfrîng în conștiința personajelor producînd mutații cu consecințe grave, de ordin existențial. Or, un conflict care se axează pe explorarea crizelor spiritului pretinde implicit un anumit gen de personaje ; eroii lui Camil Petrescu dispun de o remarcabilă mobilitate psihică, de o receptivitate și sensibilitate mult amplificate, de capacități sporite în direcția introspecției lucide. Fiecare frază rostită presupune o angajare a întregii ființe ; fiecare întîmplare petrecută stîrnește ecouri pînă în adîncurile sufletului. Oricît de vie, nervoasă, plină de culoare și sensuri, replica este insuficientă pentru această construire în profunzime a personajelor ; soluția amplificării și nuanțării indicațiilor de joc scenic se vădește imperios necesară. Parantezele înregistrează cu fidelitate întreaga gamă de emoții pe care o parcurge personajul, evoluția unei vieți psihice complicate și ardente. Notațiile din paranteze abundă în comparații dintre cele mai neașteptate, care sugerează

[2] Idem, *Teatru* (« *Suflete tari* »), vol. I, București, 1957, p. 152, 151.

[3] Idem, *Teatru* (« *Jocul ielelor* »), vol. I, p. 221.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

continua înfrigurare, starea de alertă psihică a eroilor, sensibilitatea lor de « aparate de mare precizie » — și care în același timp dau cititorului senzația pătrunderii în nucleul fierbinte al gîndirii, în miezul resorturilor fundamentale ale comportamentului uman. În scena cu Matei Boiu, Andrei, « care pînă acum îndura cu sfială și delicatețe, cumplit jignit de dezgustul bătrînului, palid ca un mort, are o încleștare, ca o convulsiune epileptică a întregului corp și pe urmă o destindere de resort »; vocea lui « a azvîrlit restul propoziţiunii cum sînt azvîrlite sfărîmături și copaci în aer, la explozie »[4]. La vederea soțului ei, Maria Sinești « are o încordare retractilă, de vietate speriată și întărîtată, în același timp ... »[5]. În ședințele guvernului provizoriu, Bălcescu « izbucnește de pare un pachet de nervi în explozie »; cuvintele lui sînt « ca o sabie care cade, hotărît »[6]. În confruntarea cu Danton, Robespierre este « perfid, precis, cu ochii de pasăre de pradă, ridicînd fraza ca pe un talger de oțel »[7]. Reîntîlnindu-și primul iubit, Alta are tot corpul « încleștat, dar stăpînit ca într-o convulsie de tetanos, sub mușcătura umilinței în amintire », iar Pietro Gralla își mărturisește credința în dragostea absolută « cu o convingere neocolită și definitivă de condamnat la moarte »[8].

Deși puține, aceste exemple pot da măsura efortului întreprins de dramaturg în direcția cercetării nemijlocite a vieții lăuntrice. În dramele lui Camil Petrescu indicațiile parantetice relevă căutarea înverșunată a adevărului sufletesc, tentativa, împinsă pînă la ultima limită, de a surprinde ființa în concretitudinea ei corporală și psihică.

De aici decurge o anume modalitate a receptării pe care piesele sale o solicită atît din partea cititorului, cît și a actorilor. În *Nota regizorală* amintită mai sus, autorul menționează, referitor la paranteze, că « cetitorii obișnuiți le pot sări, așa cum sar probabil paginile de roman cu descrieri pe care le găsesc plictisitoare ... Interpreții sunt însă neapărat obligați să ție socoteală de ele și, dacă declară că asemenea paranteze „îi încurcă", atunci dovedesc că nu au înțelegerea necesară rolului ... »[9]. Aici Camil Petrescu subestimează rolul determinant pe care-l dețin indicațiile de joc scenic în cadrul lecturii. Notațiile parantetice sînt, în piesele lui, la fel de fertile pentru cititor ca și pentru interpret; ignorarea sau neînțelegerea lor ar obstrucționa procesul delicat al *instalării în operă*. Dens în conotații, apt să descrie cu acuitate fenomenul sufletesc și mecanismele conștiinței, textul din paranteze conferă personajelor acea structură de adîncime, acea intensă vibrație spirituală, fără de care viața lor psihică și-ar pierde din bogăție și complexitate. Iată cîteva dintre indicațiile care însoțesc un discurs al lui Danton din actul al III-lea al dramei : « Greu, cu suflet greu ca și fizicul »; « Poruncă a sufletului lui și rugă în același timp »; « Rînjind cu buza crestată, cuvintele sînt lovituri de măciucă »; « Pare de granit încins, pe urmă descleștează dinții, deschide mari ochii, înmuiat puțin, cald ca și cînd ar arăta un peisaj »; « Larg, ca un zbor de sînge peste adunare »[10]. Vedem aici cum limbajul parantezelor, de obicei vehicul al unor îndrumări cu caracter pur tehnic, sparge barierele denotației și își dezvoltă liber funcția poetică. Apelînd la sintagme insolite, Camil Petrescu, care dispune, ca scriitor, de aceeași sensibilitate de seismograf a eroilor săi, deschide asupra comportamentului uman o perspectivă frapantă — sau mai exact îndreaptă asupra peisajului sufletesc o lumină atît de puternică, încît detaliile cele mai ascunse ies la iveală și devin semnificative, iar trăirile se consumă sub semnul unei febrilități care este a minții și a inimii totodată. Comparațiile și metaforele din paranteze alcătuiesc țesutul intern, compact și indestructibil, la suprafața căruia se desfășoară evenimentele dramei și viața personajelor; în ceea ce au mai valoros ca substanță și formă stilistică, ele constituie rezultanta forțelor care tind să apropie limbajul de zona realităților inexprimabile. În acest sens, putem considera suma indicațiilor adiacente unui rol drept *metafora globală* a interiorității personajului — metaforă prin intermediul căreia devin perceptibile structura bio-psihică proprie acestuia, calitatea și tempoul reacțiilor sale, pulsul vieții intime.

[4] Idem, *Teatru* (« *Suflete tari* »), vol. I, p. 180.
[5] *Ibidem*, p. 94.
[6] Idem, *Teatru* (« *Bălcescu* »), vol. IV, București, 1959, p. 71, 73.
[7] Idem, *Teatru* (« *Danton* »), vol. II, București, 1957, p. 389.
[8] Idem, *Teatru* (« *Act venețian* »), vol. II, p. 168, 186.
[9] Idem, *Comentarii și delimitări în teatru*, p. 97.
[10] Idem, *Teatru* (« *Danton* »), p. 346—347.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Modul particular de abordare pe care îl impun dramele lui Camil Petrescu se datorează tocmai acestei dimensiuni metaforice a textului din paranteze, precum și raportului neobișnuit dintre replică și indicație practicat de scriitor. Este limpede însă că problema receptării se pune în termeni diferiți pentru cititor și pentru interpret.

Notațiile parantetice constituie un stimul deosebit de activ pentru cititor; ele îi dirijează spectacolul imaginar, orientînd fără greș lectura în sensul intențiilor dramaturgului. Maleabilă, fantezia noastră reacționează prompt la sugestiile indicațiilor de joc scenic și construiește, pornind de la ele, o reprezentație mentală atît de vie și de completă, încît aproape că spectacolul propriu-zis devine superfluu. Metaforele, departe de a constitui un obstacol, impulsionează procesul imaginativ. « Spectacolul » cititorului apare în acea zonă mentală în care se produc transferurile de la imagine la cuvînt, de la cuvînt la imagine, în care se stabilește între verbal și vizual un sistem de corespondențe — desigur fluide, neprecizate, labile, dar în continuă funcționare. Aici totul este posibil: oricît de periferice față de o viziune și un limbaj comun, indicațiile capătă în cursul lecturii substanță și pecetea autenticității. O sintagmă de genul « larg, ca un zbor de sînge peste adunare » se poate realiza cu ușurință în sfera imaginarului, deoarece gîndirea, cu configurațiile ei suple, este aptă să perceapă suprarealitatea instituită de limbajul poetic.

Pentru actor în schimb, respectarea indicațiilor de joc scenic propuse de Camil Petrescu este extrem de dificilă; limbajul metaforic al parantezelor, abundența și precizia lor tiranică impun o tehnică interpretativă de excepție. Un comentariu vag, generic (de pildă: « neliniștit », « cu căldură », « ironic ») are șanse mai mari de a fi redat pe scenă, tocmai datorită caracterului său convențional, posibilității de a desemna un set mai larg de elemente comportamentale. Cu cît textul parantezelor este mai expresiv, cu atît ecranul care-l separă de o interpretare adecvată devine mai opac. Nu este vorba aici de lipsa de intuiție sau de sărăcia mijloacelor actoricești, ci în primul rînd de imposibilitatea obiectivă a unei depline echivalări a registrului *literar* al indicațiilor cu registrul *psihofizic* al comportamentului scenic. Este adevărat, însă, că pentru un regizor și pentru un actor dotați cu un anume tip de sensibilitate și receptivitate poetică, parantezele lui Camil Petrescu pot constitui un splendid suport, o sursă inepuizabilă de soluții pentru crearea personajului. În raport cu dolean-țele exprimate de dramaturg în indicațiile de joc scenic, regizarea și interpretarea oricărei piese presupune o muncă de creație cu un coeficient variabil de libertate, în funcție de exigențele textului. În cazul de față, efortul creator trebuie să se înscrie între niște parametri riguros definiți: conceperea unui sistem de semne teatrale care să înlocuiască metaforele comentariului parantetic și să dețină aceeași eficacitate, adică să declanșeze în spectator un răspuns emoțional și intelectual de același calibru. Cu alte cuvinte, o punere în scenă a pieselor lui Camil Petrescu, chiar dacă nu se va suprapune niciodată acelor imagini foarte speciale pe care indicațiile autorului le generează la lectură, trebuie în schimb, prin mijloacele sale specifice, să dezvolte aceleași semnificații. Convertirea metaforelor pe care le conțin indicațiile de joc în realitate scenică este condiția obligatorie a oricărei interpretări care-și propune să respecte adevărul sufletesc al personajelor scriitorului. Un spectacol cu grad maxim de adecvare trebuie să facă permanent perceptibilă pentru public substanța poetică a notațiilor din paranteze — ceea ce solicită din partea actorului un tip special de creativitate. În dramele importante ale lui Camil Petrescu, o armătură solidă de metafore parantetice îmbracă textul propriu-zis; ritmul sufletesc al personajelor, mecanismele psihice se conturează cu asemenea precizie, încît o interpretare care să se abată de la viziunea dramaturgului este greu de conceput. Astfel, indicațiile de joc scenic oferă libertății creatoare a actorului un spațiu restrîns ca suprafață, dar cu o nelimitată dimensiune în profunzime. Dacă nu admite devieri, axa orientativă a parantezelor deschide în schimb infinite posibilități de nuanțare, invitînd actorul la exprimarea celor mai subtile mișcări psihologice.

Suport metaforic pentru construirea personajelor și strategie de sugestionare a receptorului (cititor sau interpret), indicațiile de joc scenic din dramele lui Camil Petrescu sînt porți de acces spre viața interioară, a cărei asiduă și pasionată explorare guvernează sfera de preocupări a autorului și conferă operei sale o rezonanță inconfundabilă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SUGGESTION ET MÉTAPHORE DANS LES INDICATIONS SCÉNIQUES DES DRAMES DE CAMIL PETRESCU

RÉSUMÉ

Les pièces de théâtre de Camil Petrescu se caractérisent, du point de vue compositionnel, par l'amplitude et la fréquence des indications de jeu scénique ayant comme but de relever les émotions et les réactions les plus subtiles des personnages, l'évolution des vies psychiques compliquées et ardentes. Cette modalité de composition du texte dramatique résulte, surtout, du type de conflit développé par l'auteur, dans beaucoup de ses pièces, celui basé sur l'analyse des mutations survenues dans la conscience. Pour le lecteur, le commentaire entre paranthèses dirige la lecture vers l'imagination d'un *spectacle mental*, très vif et riche en nuances. Pour l'acteur, à cause de l'impossibilité objective d'équivaloir le registre verbal des indications avec le registre psychique et physique du comportement scénique, les paranthèses n'offrent que l'axe d'une orientation initiale, la somme des indications contiguës à un rôle se constituant plutôt dans une *métaphore globale* du personnage respectif.

Les notations entre paranthèses, conçues dans un langage dense en connotations, prouvent encore la brillante vocation d'analyste démontrée par Camil Petrescu dans ses romans.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RELAȚIA DINTRE ACTOR ȘI *MASS—MEDIA* (II)*

de IOANA MĂRGINEANU

« Născuți pentru a vedea,
chemați pentru a privi »

GOETHE, *Faust*

Dacă spectacolul teatral este într-adevăr « poezia spațiului prin intermediul ființei umane », cum l-a definit un mare actor ca Jean-Louis Barrault, atunci cinematograful, televiziunea și radioul ca mijloace de comunicare *mass-media*, cu toată importanța lor de necontestat, nu pot aspira la această caracterizare. Deoarece transmit un mesaj mediat. Acel « hic et nunc » al artei teatrale (trăsătură fundamentală pe care au subliniat-o Goethe și Schiller) și care conferă unicitate actului teatral, efemer și ireversibil, asigură un tip de receptare, comunicare și integrare la care, de asemenea, mijloacele de comunicare *mass-media* nu pot aspira.

Fixate pe ecran sau pe banda magnetică, imaginea și vocea actorului nu sînt « veritabile », astfel după cum « play-back »-ul nu este decît o imitare, o atitudine pasivă în raport cu autenticitatea rostirii, a cîntului, o prăpastie între zona corporală și vocală. Fiind mijloace care « multiplică » creația, filmul, televiziunea nu pot oferi ca teatrul unicatul (nașterii și viețuirii actului artistic). Eventualul contraargument al « unicatului » pe care l-ar constitui creația cinematografică prin ea însăși, fixarea pe peliculă a actului creator, nu ne convinge însă pe deplin. Pe de altă parte, filmul are avantajul de « a lăsa urme » pe care actul teatral-scenic « efemer » nu-l are sau îl poate doar « împrumuta » prin imprimarea pe peliculă sau pe bandă.

Acea « intimitate » specifică actului teatral, care devine uneori chiar o « complicitate », nu poate fi realizată în film, televiziune sau radio. Louis Jouvet arată « dorința omului de teatru de a-și croi drum spre public, de a recîștiga prin toate mijloacele această intimitate de altădată, a cărei necesitate este una din legile artei dramatice »[1]. Iar dacă « miturile » cinematografului par a fi mai puternice decît cele ale teatrului (« star-sistemul » cinematografic exercită o putere de atracție mai mare), totuși, comunicarea în și prin teatru este mai intensă, « vasele comunicante » funcționează din plin.

Chiar dacă în secolul XX se vorbește de « puterea imaginii », nu mai puțin importantă este puterea « logos»-ului, a mesajului transmis prin vorbire, « în direct », adică prin comunicarea nemijlocită, prin dialogul pe care îl realizează spectacolul viu, în multitudinea speciilor și subspeciilor spectacologice. Artele spectacolului din zilele noastre cunosc un evident proces de diversificare, dacă ne gîndim că acel « dialog al artelor » a contribuit la configurarea unui gen de spectacol pe care l-am putea numi « impur », apropiat aspirației lui Richard Wagner către « Gesamtkunstwerk »

* A se vedea *Studii și cercetări de istoria artei*, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, tomul 29, 1982, prima parte: *Cercetări aplicate privind relația actor și mijloace de comunicare mass-media.*

[1] Louis Jouvet, *Réflexions du comédien*, Paris, 1938, p. 26.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 31, P. 66–74, BUCUREȘTI, 1984

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(opera de artă integrală, totală, de ansamblu). Spectacolul teatral, de operă (modificat substanţial faţă de accepţia tradiţională), spectacolul de animaţie (sincretic, încorporînd formele clasice ale teatrului de păpuşi, marionete şi umbre şi cultivînd esenţializarea şi nonfigurativul), opereta care se îmbină cu musical-ul, teatrul de music-hall, cabaret, revistă, estradă, spectacolul de circ (care a cunoscut un evident proces de « teatralizare ») reclamă ceea ce se numeşte un « actor total », capabil să răspundă tuturor solicitărilor, stăpîn al propriului său instrument necontenit perfecţionat.

Fără îndoială, că aceste specii spectacologice sînt integrate de către mijloacele de comunicare *mass-media*, unele de timp îndelungat (comedia muzicală cinematografică, filmele muzicale « de mare spectacol » gen *Ziegfield Folies* pînă la *Sweet Charity* sau *West Side Story* din zilele noastre).

Dar tipul de actor diferă în funcţie de genul spectacular pe care îl reprezintă. Tragedieni cum erau C. I. Nottara sau Agatha Bârsescu, mari actori de comedie şi de revistă cum a fost Constantin Tănase au creat un dialog strîns, nemijlocit cu spectatorii din sală, care se simţeau implicaţi în spectacol. Arta lui Constantin Tănase de a reliefa « poanta » depindea, în mare măsură, şi de coparticiparea publicului, care prin reacţiile spontane « răspundea » la semnificaţiile spiritului, stimula spiritul satiric al actorului. Ceea ce nu diminuează, desigur, valoarea autentică, arta unică a unui comic ca Charlie Chaplin, care prin prezenţa sa, mijlocită de pînza ecranului, este în stare să sugereze magia unei prezenţe vii, adevărate. Dar aceasta este o excepţie, perenitatea şi modernitatea artei lui Charlot, « contemporanul nostru », al tuturor generaţiilor secolului XX, constituie un fenomen artistic şi socio-psihologic. În schimb, cîte filme, curente şi « valuri » trecute nu ne lasă astăzi impresia desuetudinii, nu ne lasă numai reci, indiferenţi, dar stîrnesc uneori chiar ilaritate.

Caracterul preponderent vizual al unor mijloace de comunicare *mass-media* pune simţul văzului — ochiul — pe prim plan, în timp ce auzul devine subordonat. Aşa, de exemplu, urmărirea textului titrării la un film în care se vorbeşte într-o limbă străină, devine o operaţie mai mult sau mai puţin mecanică, însoţind privirea care urmăreşte succesiunea cadrelor filmului. Dialogul ocupă în film, cum este şi firesc, un loc inferior aceluia din spectacolul teatral. Ochiul care urmăreşte cu repeziciune textul titrării percepe, dar mai puţin pricepe semnificaţiile textului. Se urmăreşte în primul rînd desfăşurarea acţiunii, *story*-ul, caracterul conotativ al dialogului rămînînd pe un plan secundar. Operaţiune inversă în urmărirea dialogului din spectacolul teatral, unde vorbirea nu este ruptă de imagine, aflîndu-se într-un raport echilibrat. « Prin văz, omul rămîne încă în preajma fenomenelor, prin auz, el se apropie de esenţa lor ... Prin văz, mai mult obiectul se impune subiectului, prin auz, subiectul se impune mai mult obiectului » [2]. Este adevărat că « auzul poate afla ceea ce ochii nu pot să vadă », teatrul trimiţînd prin vocea actorului, prin întregul său corp ca instrument viu şi complex al comunicării mesajului, nu numai un cuvînt, o înşiruire de cuvinte, ci un gînd, o idee, o atitudine pe care spectatorul este nevoit să o primească în fotoliul său din sala de spectacol în clipa cînd ideea îi este comunicată. Dar ea îi stăruie în minte şi după lăsarea cortinei, atunci cînd raportul tensionat actor — spectator dispare, dar cînd reverberaţiile cuvîntului, ecoul şi, mai ales, polisemia verbului poetic încorporat în metafora scenică îl « irită », uneori chiar îl « provoacă » pe spectator.

Faţă de receptarea dinamică a spectacolului teatral, nemijlocit, spectacolul cinematografic, TV şi, într-o oarecare măsură, cel radiofonic, sînt receptate mai curînd static. Vizionată în paralel cu alte activităţi « opera de artă nu mai impresionează în virtutea calităţii sale artistice, ci numai în manieră „kitsch" » [3]. Jocul actorului este influenţat seară de seară de « pulsul » şi « temperatura » sălii, de compoziţia şi dispoziţia publicului. Actorul poate avea o « seară bună » sau mai puţin bună, poate fi « în formă » sau nu. Ceea ce se întîmplă altfel în film. Prezenţa aparatelor de filmat sau a camerelor de luat vederi îl poate inhiba, îl lasă indiferent, în orice caz constituie prezenţe ale unor « corpuri străine », ca, de altfel, şi prezenţa acelor oameni mulţi din echipa de filmare (fără îndoială colaboratori, dar totodată un gen de « voyeuri »). Vraja unor momente de introspecţie, precum şi de dorită comuniune nu mai poate exista, atunci cînd « ochiul ciclopic » al aparatului de filmat şi ochii acelor « voyeuri » indiscreţi stau la pîndă.

[2] Henri Wald, *Ideea vine vorbind*, Bucureşti, 1983, p. 69.
[3] Cf. Virginia Creţu, *Educaţia elevilor prin şi pentru film*, Bucureşti, 1980, p. 47.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La teatru, o scenă ca aceea în care, de pildă, Octavian Cotescu (în *Minetti*) păşeşte la rampă, « dialogînd » cu spectatorul, cîştigînd parcă dimensiuni halucinante, rămîne o scenă de neuitat prin intensitatea comunicării. Multe replici din teatrul cehovian cu valoare de aforisme, ca şi replici sau expresii din teatrul lui Caragiale, intrate în vocabularul satiric cotidian, au un puternic impact asupra spectatorului din sala teatrului. Exemple elocvente oferă şi spectacole cu piese contemporane de D. R. Popescu, Marin Sorescu, Romulus Guga, Paul Everac, cum sînt *Aceşti îngeri trişti*, *Matca*, *Evul mediu întîmplător*, *A cincea lebădă*. Sînt replici (sau, uneori, numai cuvinte) ale căror semnificaţii sînt descifrate prin actor şi de către actor.

Un spectacol cu piesa *Furtuna* de W. Shakespeare în regia lui Liviu Ciulei, la Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », te atrage să-l vezi cel puţin de două ori, prin valoarea sa de ansamblu, prin marca stilistică deosebită, prin originalitatea unor interpretări (de exemplu, Victor Rebengiuc în Caliban). Spectacolul cu piesa *Minetti* de Thomas Bernhard la Teatrul Mic te recheamă mai ales prin performanţa actoricească a lui Octavian Cotescu pe care urmărindu-l în mai multe seri şi la anumite intervale de timp, descoperi noi sensuri, noi nuanţe, noi faţete ale parabolei despre actor. Şi, ca o « temă cu variaţiuni », destinul şi condiţia actorului ne sînt dezvăluite de către acelaşi mare actor în ciclul spectacologic *Tartuffe — Cabala bigoţilor*, precum şi în filmul *Saltimbancii* (în regia Elisabetei Bostan, după romanul lui Cezar Petrescu *Fram, ursul polar*), destinat, parcă, acestor roluri de şi despre actor, care transcend pe o treaptă superioară de generalizare filozofică. De asemenea, un spectacol ca *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, în ipostaza sa de « musical », în regia Cătălinei Buzoianu la Teatrul Mic, atrage prin strălucirea echipei de actori, prin fantezie şi ritm, prin dimensiunea de « actor total » a unui actor ca Ştefan Iordache.

Trăirea estetică provocată de spectacolul teatral, « hic et nunc », este un tip de trăire estetică mai apropiată de acea stare specială de excitaţie, care nu-l lasă pe subiectul trăirii indiferent, aşa cum arată Roman Ingarden. Cea de-a doua fază a trăirii estetice se produce, de asemenea, mai pregnant în cazul prezenţei, a participării nemijlocite, ducînd la o schimbare în orientarea de bază a subiectului trăirii, ajungînd la acea « relaţie emoţională intimă a subiectului trăirii cu concretitudinile reprezentate în obiectul estetic (în special, fiind vorba de teatru — n.n.) cu persoanele reprezentate dimpreună cu destinele lor » [4].

În funcţie de specificul spectacolului, respectiv de natura receptării (comunicare directă sau mediată) este determinat şi « răspunsul estetic », în consecinţă, judecata de valoare. Însuşi momentul de confirmare, ca element esenţial al ultimei faze a trăirii estetice, apare în mod diferenţiat în cazul mijloacelor de comunicare *mass-media*. Şi probabil că actorul este factorul care « simte » în primul rînd acest fel de răspuns. Este vorba tocmai de prezenţa sau absenţa dialogului, *mass-media* înscriindu-se printre canalele « reci » iar teatrul fiind, fără îndoială, unul dintre cele mai « calde », dacă nu chiar « fierbinţi » canale culturale.

Interesant de urmărit este, din acest punct de vedere, procesul pe care îl suferă opera literară prin ecranizare sau adaptare pentru televiziune şi radio şi, implicit, metamorfozele personajului literar sau dramatic. Uneori acestea ajung de nerecunoscut, devin lineare, schematice, simpliste, adesea la limita « kitsch »-ului sau chiar depăşind această limită. Pus în faţa unui astfel de subprodus artistic actorul nu poate rămîne indiferent faţă de schematismul personajului, a diluării substanţei umane, ceea ce ar duce şi la mijloace de expresie inferioare din arsenalul mijloacelor sale interpretative. Introspecţia cedează locul factologiei, analiza psihologică este subordonată « story »-ului. Există, desigur, cazuri cînd o bună adaptare pentru televiziune nu constituie şi un deserviciu adus romanului, ca de pildă, *Forsyte Saga* după John Galsworthy, în care cîţiva dintre interpreţii principali, excelenţi actori, au dat viaţă binecunoscutelor personaje ale romancierului, conturîndu-le individualitatea prin trăsături precise, portretizîndu-le uneori cu ironie subţire, alteori cu căldură. Acelaşi lucru, despre cele două interpretări ale protagoniştilor din *Rebecca* de Daphne du Maurier, care salvează astfel romanul de pericolul « kitsch »-ului. De asemenea, adaptări TV după romane de Mateiu Caragiale sau Duiliu Zamfirescu, în care mai ales atmosfera de epocă este sugerată cu un autentic simţ al stilului de către actori.

[4] Roman Ingarden, *Studii de estetică*, Bucureşti, 1978, p. 290.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Scepticismul estetic, decurgînd din relativismul estetic, poate deveni în astfel de cazuri o armă de apărare împotriva poluării estetice. Apare aici, pe o altă coordonată, fenomenul pe care îl sesizează Roman Ingarden, și anume că unele obiecte estetice ne pot apărea uneori drept frumoase, alteori drept urîte. De data aceasta, obiectul nu a rămas același, variind doar aprecierea, ci obiectul însuși s-a schimbat. Nu este vorba de modul în care cititorul unei cărți sau spectatorul « văd » un anumit personaj, ci de modul în care l-a văzut autorul operei literare și modul în care el apare în adaptare. Aceste « nivele » ale lecturii și ale interpretării, cărora le acordăm un statut de autonomie, similar actului lecturii în concepția lui Roland Barthes, au un caracter diferențiat în spectacolul teatral, în film, televiziune sau radio. Din punct de vedere al modalităților de abordare a realității, al conținutului ideatic, al mijloacelor de expresie, al limbajului specific, al reperelor stilistice. Ceea ce duce la un raport diferit între obiectul supus evaluării și sensul evaluării sau răspunsul la valoare.

Cel mai complet și concludent răspuns este, fără îndoială, acela din sala de spectacol, indiferent de genul sau specia spectaculară. Actorul de teatru, cîntărețul de operă sau operetă, de musical sau music-hall, ca și acrobatul din cupola circului, primesc răspunsul direct, imediat, « cald » pînă la « fierbinte » (sau rece, indiferent în cazul unui eșec). Este un răspuns-judecată, nu rareori, un răspuns-verdict. Este un stimulent, chiar și atunci cînd biciuiește sau rănește vanitatea creatorului.

Actorul de film, de televiziune sau acela care a înregistrat o piesă radiofonică simt răspunsul mai tîrziu sau, uneori, nu-l mai primesc. El este mijlocit prin critica orală sau scrisă, prin aprecieri și comentarii împărțite între obiectivitate și subiectivism. Felul aplauzelor, de la cele politicos-convenționale pînă la cele îndelungi, entuziaste, constituie prin ele însele un răspuns grăitor, pe care filmul, televiziunea și radio-ul nu îl pot oferi.

Desigur că răspîndirea foarte largă a mijloacelor de comunicare *mass-media* asigură, uneori, mai mult din punct de vedere cantitativ decît calitativ, o audiență sporită. Astfel, printre avantajele teatrului radiofonic se numără, pe lîngă posibilitatea alcătuirii unor distribuții « ideale » și a unui număr mare de emisiuni teatrale, posibilitatea de a fi audiate de un foarte mare număr de ascultători. Dar ascultătorul nu este ceea ce este spectatorul. El aude, dar nu vede, nu « respiră » aerul teatrului din sala de spectacol. Este, într-un fel, un « outsider », în sensul în care percepe, receptează și asimilează teatrul radiofonic, fără a putea decodifica numeroasele semne pe care le cuprinde spectacolul teatral.

Teatrul radiofonic fiind un teatru al sugestiei, al esențelor, este totodată o formă de teatru unilateralizat, cu o predominantă : vocea actorului care rostește și transmite mesajul poetului dramatic. Cuvîntul ca mijloc de comunicare fundamental înlocuiește aici virtuțile imaginii, ale vizualului. Dar logosul, vorbirea și, îndeosebi, poezia dramatică au capacitatea de a se constitui într-un univers, într-un microcosmos. Vocile actorilor, « decorul sonor » al zgomotelor și al muzicii pot configura acest univers, dacă forța de sugestie a vorbirii este destul de puternică. Banalitatea, platitudinea apar, poate, mai pregnante în teatrul radiofonic, care nu posedă întreg arsenalul mijloacelor de expresie ale teatrului dramatic. Naturalețea, firescul unui dialog, al unei convorbiri sau conversații trebuie să fie impregnate de teatralitate, să nu alunece în firescul cotidian. Este o « lege » pe care înaintea lui Aristotel au intuit-o preplatonicii. De aici pînă la afectare, artificiu, emfază sau patos nu mai este decît un pas.

Asemănătoare este problematica rostirii în film sau la televiziune. În plus, nu rareori, calitatea sonorului împiedică receptarea cuvîntului rostit. Și atunci dicția îngrijită, « rostirea frumoasă » apropiată de acea « ars dicendi » cum au numit romanii retorica, devine un aspect de prim ordin. Din păcate, unii actori și, mai ales, tinerii actori, au o idee preconcepută, eronată în ceea ce privește rostirea « firească » în film sau la televiziune. Rezultatul poate fi deplorabil : o vorbire neglijentă care determină și un « limbaj corporal » inexpresiv, o comunicare exterioară, atît cu partenerul, cît și cu spectatorul.

Cuvîntul care ocupă un loc mai redus în scenariul cinematografic are drept elemente complementare anumite mijloace de expresie specifice filmului, printre care prim-planul, stop-cadrul, ralentiul, supraimpresionarea și, în general, montajul. Chipul actorului care ocupă un prim plan poate deveni astfel mai « grăitor » decît prin cuvînt, iar ritmul în care se succed secvențele devine limbaj. Un film nu cîștigă în valoare prin numărul mare de cuvinte rostite, ci prin valoarea artistică, prin

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

expresivitatea, prin capacitatea de sugestie a diferitelor moduri de limbaj : verbal, nonverbal, prin metaforă, prin simbol.

Într-un medalion consacrat la televiziune regretatului actor Emanoil Petruţ, s-au prezentat scene din filmele sale, în care principalul mod de limbaj erau ochii. Un limbaj mai încărcat de semnificaţii decît cel verbal. Deşi, Emanoil Petruţ avea o voce deosebită, cu un timbru cald, de la şoaptă la strigătul care înflăcăra masele (în *Tudor* de pildă). Filmul are posibilitatea de a potenţa acest limbaj al ochilor, care în teatru se topeşte în dinamica şi continuitatea comunicării vii. Expresivitatea actorului potenţată în film prin gros-plan apare amplificată faţă de spectacolul teatral, izolînd la un moment dat chipul actorului în contextul filmului. Cît de sugestiv arăta Léon Moussinac că « tragedia unui singur surîs amar poate să depăşească în emoţie gestul a mii de figuranţi »[5].

Un raport fundamental, diferit în teatru şi în cazul mijloacelor de comunicare *mass-media*, este acela dintre ritm, spaţiu şi timp. Înăuntrul acestui raport, creaţia actorului suferă anumite mutaţii, cu consecinţe directe în procesul receptării şi comunicării.

Problema timpului în arta secolului XX i-a preocupat pe mulţi esteticieni, filozofi, psihologi şi sociologi şi credem că în artele spectacolului contemporan oferă un vast cîmp de cercetare, încă insuficient sondat. Într-un studiu amplu dedicat acestei problematici, Viaceslav V. Ivanov face referiri la nonconcordanţa succesiunii cronologice reale a subiectului şi structurarea operei într-o anumită ordine a părţilor componente. Aceasta, în cazul unor opere reprezentative, în care fluxul conştiinţei şi « memoria afectivă » cuprind evenimente aflate într-un raport de discontinuitate, ca în romanele lui Marcel Proust, William Faulkner, în piesele lui Eugène O'Neill, Arthur Miller, în filmele lui Alain Resnais sau Ingmar Bergman.

Un animator al fenomenului teatral modern ca Vsevolod Meyerhold a definit pentru prima oară cinematograful ca o artă prin excelenţă temporală. În film « avem de-a face cu elemente ale mişcării, cu îmbinări de planuri şi cu dimensiuni temporale (. . .). Trebuie să reţinem că filmul este un fenomen care se desfăşoară în timp şi spaţiu, iar dezvoltarea capacităţii de a percepe timpul pe ecran este menirea actorilor viitorului »[6] Evoluţia cinematografului a demonstrat însă că montajul este factorul fundamental care acţionează asupra materiei filmului, iar diversele tehnici de montaj (lung, scurt, vertical etc.) determină modul de percepere a timpului. Se creează astfel şi o relaţie specială între imobilitatea imaginii şi dinamica sa, de exemplu, prin stop-cadru. Cinematograful devine astfel arta care poate folosi cele mai multe mijloace — artistice şi tehnice — în vederea diversificării raporturilor dintre coordonatele spaţio-temporale, dintre timpul prezent, trecut (flash-back) şi viitor, dintre timpul real şi imaginar, obiectiv şi subiectiv.

Dar şi teatrul contemporan foloseşte tot mai multe structuri « deschise », atectonice, similare montajului. De altfel, încă Bertolt Brecht apropia structura teatrului epic de tehnica montajului, în observaţiile pe marginea operei *Ascensiunea şi decăderea oraşului Mahagonny* în care stabileşte deosebirile dintre forma dramatică şi forma epică a teatrului.

« Actorul viitorului » la care se gîndea Meyerhold este actorul care joacă astăzi în piese parabolice, în piese istorice în care timpul trecut, istoria nu constituie un timp revolut, nici o epocă « reconstituită », pur şi simplu, muzeistic. În acest sens, ni se par grăitoare piese ca *Moartea lui Danton* de Georg Büchner, *Danton* de Camil Petrescu (pe care autorul o socoteşte a fi o « reconstituire dramatică »), *Capul* de Mihnea Gheorghiu, *Vlad Ţepeş în ianuarie* de Mircea Bradu, *Răceala* de Marin Sorescu, *Petru Rareş* de Horia Lovinescu sau *Marat/Sade* şi *Hölderlin* de Peter Weiss.

În afara folosirii « flash-back »-ului în structura unor piese de teatru (*Moartea unui comis voiajor* de Arthur Miller a devenit un exemplu clasic pentru dramaturgia contemporană), teatrul TV şi teatrul radiofonic folosesc frecvent acest mijloc, ba uneori abuzează chiar de acesta, dovedind o carenţă, o ruptură în unitatea stilistică a adaptării sau scenariului. Astfel, se recurge uneori la introducerea unui personaj « neutru » sau avînd funcţia de « raisonneur », fie a unui povestitor care poate fi purtătorul de cuvînt al autorului ori unul dintre personaje. Introducerea epicului în materia dramaticului poate deveni uneori supărătoare, desigur nu atunci cînd constituie mai mult decît un

[5] Apud: Virginia Creţu, *op. cit.*, p. 93.

[6] Vsevolod Meyerhold, *Portret Doriana Greţa*. Apud: Veaceslav V. Ivanov, *Ritmul, spaţiul şi timpul în literatură şi artă*, în volumul *Poetică, estetică, sociologie*, Bucureşti, 1979, p. 171.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

reper stilistic, o concepţie asupra teatrului, o modalitate proprie a creatorului, ca în cazul structurii teatrului epic brechtian, pe filiaţia teatrului asiatic, îndeosebi a teatrului Nô și a teatrului chinez.

Resursele și disponibilităţile creatoare ale actorului se manifestă în mod diferit în spectacolul teatral și în cadrul mijloacelor de comunicare *mass-media*. Faptul că realizarea plenară a individualităţii sale creatoare are loc pe scena teatrului, așa cum au arătat mulţi cercetători, ni se pare atît de evident, încît ar fi inutil să-l subliniem. Însuși sensul noţiunii de actor-interpret și tranziţia spre sfera superioară a noţiunii de actor-creator ni se par edificatoare. Ipotezele privind creativitatea actorului, ca și încercările stabilirii unor tipologii ca, de pildă, actorul nativ și actorul constructiv, [7] suferă anumite mutaţii, în funcţie de genul spectacolului și de modul de comunicare cu publicul.

« Actorul nativ » la care intuiţia joacă un rol important, care dispune de talent, dar care nu își elaborează în mod conștient rolul (și care nu este, neapărat, ceea ce s-a numit actorul « de trăire ») se adaptează condiţiilor specifice filmului, televiziunii și radio-ului, tinzînd însă în mai mare măsură să alunece spre unele concesii privind satisfacerea unui anumit gust al publicului. El este, totodată, tipul de actor mai labil (aici apare decisiv reperul flexibilităţii), riscînd să devină mai ușor victima unor « accidente » neprevăzute (așa cum arăta încă Diderot în *Paradoxul* său).

În schimb, tipul de « actor constructiv » (pentru care pledează Diderot și Lessing încă din secolul al XVIII-lea) este actorul lucid, stăpîn al judecăţii și afectelor sale, cunoscător al subtilului și complicatului mecanism al creaţiei sale. El nu va cădea ușor în capcanele pe care emoţia (acel sistem simpatic-vegetativ — « diafragma » despre care vorbește Diderot) nu le pot controla. El nu riscă « avînturi » sau « căderi » spectaculoase. El se apropie de acel tip de creator « armonios înzestrat » despre care vorbea Aristotel în *Poetica*, deosebindu-l de tipul de creator exaltat, pe filiaţia platonică.

Reperele esenţiale ale comportamentului creativ al actorului (fluiditate, flexibilitate, originalitate, tenacitate, capacitate de sinteză și redefinire [8]) funcţionează, desigur, în cazul tuturor genurilor de spectacol (cu o comunicare nemijlocită sau mediată). Dar ele se vor găsi la un mod de intensitate și în raporturi diferite. Blocajele creativităţii pot apărea mai ușor în condiţiile unor factori tehnici determinanţi despre care am pomenit (« ochiul » aparatului de filmat, flash-urile și luminile orbitoare ale reflectoarelor, atmosfera — aproape — claustrată din studiourile de înregistrare). Ele creează o stare « artificială » pe care mai ales întreruperile ca și postsincroanele le accentuează. Procesul de « trăire », de continuitate și devenire psihologică în direcţia unei gradaţii ascendente, pe scenă, oferă, pe de altă parte, premisele unei creaţii organice, armonioase, fără rupturi și zguduiri, ferită de prezenţa unor mase de oameni sau a unor zgomote pe care caracterul mai pregnant colectiv și tehnic al creaţiei cinematografice le reclamă. Crește astfel puterea de concentrare (în sine însuși și în relaţia cu partenerul). Aceasta nu înseamnă, desigur, negarea unor mari, autentice creaţii în film, la televiziune sau la radio, a unor scene de film antologice (și exemplele sînt numeroase, de la filmul mut cu Charlie Chaplin, Buster Keaton sau Greta Garbo pînă la capodopere contemporane cu Laurence Olivier, Innokenti Smoktunovski, Daniel Olbrizski, George Calboreanu, Emil Botta sau Leopoldina Bălănuţă).

Capacitatea de redefinire și originalitatea actorului « constructiv » asigură diversitatea paletei interpretative și conturarea unei galerii tipologice ample. « Șansa de a fi nou și imprevizibil cu fiece nouă realizare a unui rol este astfel considerabil mai mare decît a actorului „nativ", după cum va fi mai redus și pericolul de a se repeta și manieriza » [9]. Și tenacitatea ca « forţă motrice » a creativităţii se dovedește a fi mai mare la acest tip de actori. Este un amalgam de perseverenţă, autoexigenţă pînă la setea de absolut și permanentă autodepășire ce caracterizează creaţiile actorilor din această « familie ». Mărturiile unor actori ca Ion Manolescu, Lucia Sturdza-Bulandra, Jules Cazaban sau Louis Jouvet, Jean Louis Barrault, Nikolai Cerkasov, Helene Weigel, Ernst Busch o dovedesc din plin.

În schimb, comoditatea, plafonarea, șabloanele și clișeele unor actori « nativi » duc la rutină, autopastișare, manierism. Din păcate, televiziunea poate contribui la apariţia și menţinerea acestor racile. Este un proces psiho-sociologic ce poate genera « kitsch »-ul și poate ajunge pînă la deprofesionalizare și diletantism. Succesul așa zis « de public » și popularitatea pe care le întreţin filmul și

[7] Victor Ernest Maşek, *Literatură și existenţa dramatică*, Bucureşti, 1983, p. 129.

[8] *Ibidem*, p. 127.

[9] *Ibidem*, p. 131.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

televiziunea nu se pot identifica cu valoarea artistică reală. Actorul adevărat, care are conștiința artei și misiunii sale se apropie de noțiunea de « comedian », așa cum o înțelege Louis Jouvet sau sociologul Jean Duvignaud. Acesta este de părere că noțiunea de actor se referă la statutul pe care societatea îl recunoaște omului capabil să incarneze personaje imaginare, pe cînd comedian se referă la conștiința artistică, la sarcina artistului în fața publicului. Louis Jouvet adinceşte raportul, precizînd că, pe cînd comedianul poate interpreta orice rol, actorul se substituie personajului, iar comedianul il asimilează, il pătrunde și se insinuează în personaj.

Dacă « star-sistemul » cultivat de film duce uneori la mitul personajului (« superman », « cover-girl », « sex-bombe » etc.). în teatru există un raport echilibrat între personaj și actor : Alexander Moissi, Grigore Manolescu, Mihai Popescu, George Vraca, ca interpreți exponențiali pentru Hamlet, C. I. Nottara (Oedip), George Calboreanu (Ștefan cel Mare), Emil Botta (Othello, Ion Nebunul), Aura Buzescu (Claire Zachanassian) George Constantin (Regele Lear, Prospero), Leopoldina Bălănuță (Antigona) și exemplele pot continua. Actorul « constructiv » se adaptează condițiilor specifice filmului, realizind și aici creații de reală valoare. Emil Botta, George Constantin, Gheorghe Dinică, Leopoldina Bălănuță, George Calboreanu se dovedesc aceiași autentici tragedieni în piesa sau în filmul istoric, pe scenă sau pe ecran, ca și in dramaturgia sau filmul de actualitate.

Antrenamentele psiho-fizice complexe ale actorului de teatru, experimentele « de laborator » (de la « Biomecanica » lui Vsevolod Meyerhold pînă la « teatrul sărac » al lui Jerzy Grotowski) au fost asimilate și în formarea multilaterală a actorului de film, « Actor's Studio » constituind unul dintre exemplele confluenței metodologiei școlii de teatru și de film.

Acel atît de mult discutat (și disputat) « actor total » (al cărui « părinte » este actorul Commediei dell'arte pe filiația mimilor antici și a histrionilor medievali) este tocmai actorul « nativ » + « constructiv » în stare să răspundă tuturor solicitărilor și exigențelor teatrului, filmului, televiziunii, radioului, teatrului muzical și circului (de ce nu ? !). El nu este aservit condiționărilor specifice « de moment », rămînind el însuși. Numai acest tip de actor poate fi socotit un adevărat creator. Numai el este « unic » irepetabil. Numai el poate comunica semnificația (sau semnificațiile) mesajului transmis de poetul dramatic și, în ultimă instanță, propriul său mesaj de creator.

Dacă ar fi să amplificăm aria accepțiunilor date « interpretării », așa cum o preconizează unii esteticieni și i-am aplica sensurile și în domeniul artei actorului, am descoperi că definiția dată interpretării este valabilă și în cazul acesta. Două ni se par principiile care s-ar putea aplica perfect în cazul actorului-interpret (= creator) : « principiul datorită căruia orice fel uman de a acționa este mereu, și in același timp, receptivitate și activitate, și în al doilea rind, principiul datorită căruia ori ce fel uman de a acționa este mereu personal » [10]

În cazul actorului, accentul pe dublul caracter al interpretării (« a ceva » și « a cuiva ») ni se pare deosebit de important. De asemenea, valabilitatea caracterului « deschis » al interpretării (in cazul actorului), care niciodată nu impune ceva fix, rigidizat, fiind intotdeauna o propunere, un apel, o trimitere care se oferă și se dă deschiderii interpretantului... (care) o construiește mereu liber, desfășurind și dezvoltind, adică interogînd, dezvăluind și relevînd ceea ce interpretează » [11].

Fiind o « execuție publică » (termen sugestiv folosit de Luigi Pareyson, referindu-se la două accente deosebite ale lecturii : execuția publică și critica), arta actorului conține oarecare dificultăți prin lipsa tuturor indicațiilor pe care le conține și le propune grafia muzicală instrumentistului. Indicațiile ample, deosebit de generoase din dramaturgia lui Camil Petrescu constituie o excepție. De asemenea, dublul caracter al judecății estetice — a operei și a execuției — impune « executorului public » — actorul o capacitate de pătrundere și de comunicare a semnificațiilor operei dramatice tot dintr-un punct de vedere pe care l-am denumi binar : pentru spectatorul avizat și pentru necunoscătorul operei, pentru marele public. Iată, dar, o disjuncție care apare în cazul raportului dintre opera literară (proză dramatizată sau piesă de teatru) și *mass-media* : pe scena teatrului piesa apare în forma inițială, originară, iar în film, la televiziune și radio ea suferă un proces de adaptare devenind ecranizare, telepiesă sau scenariu radiofonic. Actorul este factorul

[10] Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativității*, București, 1944. p. 240.

[11] *Ibidem*, p. 244.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care prin modul cum interpretează personajul îl îmbogățește sau îl sărăcește, îi relevă complexitatea psihologică sau îl schematizează. Desigur că mutațiile pe plan dramaturgic și viziunea regizorală constituie factori determinanți. Aici apare clar caracterul tranzitiv al artei actorului, parafrazînd ceea ce arăta Tudor Vianu despre limbaj, acțiunea se reflectă asupra sa și asupra receptorului.

La cel de-al XI-lea Congres al Asociației internaționale a criticilor literari (A.I.C.L.) care a avut loc în Cehoslovacia în septembrie 1983, consacrat temei « Lectura și *mass-media* moderne », s-a vorbit despre rolul hotărîtor al calității jocului actoricesc în răspîndirea teatrului prin intermediul televiziunii. Iată ce constata un vorbitor : « Îmi revine în minte discuția purtată cu tinerii dintr-un orășel din estul Poloniei, departe de Varșovia ... era o discuție despre teatru, despre repertoriul acestuia, stilul de interpretare și mijloacele de expresie ale actorilor din teatrele Varșoviei. Cu cîțiva ani în urmă, o asemenea discuție ar fi fost imposibilă, teatrul fiind pentru acești tineri practic inaccesibil »[12].

Alt vorbitor a arătat că televiziunea a contribuit și la răspîndirea unor opere clasice care, contrar opiniei că ar fi străine normelor impuse de televiziune, s-au dovedit adaptabile și chiar ușor de transpus în mai multe episoade, sub formă de serial. Dar pe de altă parte, s-a subliniat de către mai mulți vorbitori pericolul marii tentații de a-l abandona pe scriitor, mulțumindu-te cu adaptarea. Se conturează două posibilități, fie rezultate opuse datorate restructurării genurilor literare precum și a opticii publicului, fie o popularizare a operei literare (cu precădere romanul), sau, dimpotrivă, « trădarea » unor capodopere. În acest sens, s-a dat exemplul adaptării pentru televiziune a epopeii naționale finlandeze *Kalevala*, subliniindu-se libertatea excesivă față de epos. Aceasta, mai ales pentru generațiile care vor urma, care vor vedea, probabil, filmul, fără a citi cartea, a cărei publicare în anul 1835 a constituit un eveniment major în evoluția culturii Finlandei. De altfel, aceeași impresie de diluare și trunchiere ne-a lăsat-o și adaptarea pentru televiziune a eposului homeric *Odiseea*, ajungînd uneori aproape de limita « kitsch »-ului. O « transcodare » cu o structură în trei nivele s-a petrecut în cazul unei capodopere a antichității grecești, *Oedip* de Sofocle : un prim nivel — piesa lui Sofocle, al doilea nivel — libretul lui Edmond Fleg la opera lui George Enescu, al treilea nivel — adaptarea TV. Rezultatul : un hibrid care pierde acea măreție simplă a capodoperei antice, ca și umanizarea modernă a eroului din opera enesciană. Dublul caracter al interpretării — actoricești și muzicale — nu se află într-un raport de concordanță, imaginea actorului și vocea cîntărețului dovedindu-se incompatibile, aparținînd în mod evident unor individualități diferite, iar unitatea stilistică fiind « ruptă » printr-un al treilea factor : imaginea de tip « film TV », un hibrid între spectacolul teatral, operă și cinematograf. Actorul se vede nevoit într-un astfel de caz (pe care l-am putea socoti un « caz-limită ») să se mărginească la atribuțiile unui mim. Ceea ce, în cazul lui *Oedip* este greu de acceptat. I se aduc astfel deservicii atît poetului tragic grec, cît și compozitorului operei și, nu în ultimul rînd, actorilor și cîntăreților, care se află în fața unor adevărate performanțe actoricești și vocale. Iar ca ultimă consecință : publicului însuși.

Nu același lucru se petrece atunci cînd adaptarea unor opere se bucură de interpretarea unor mari cîntăreți-actori, apropiați de aspirația unui regizor ca Wieland Wagner, din al cărui program de reformă a operei wagneriene a făcut parte acest tip modern de « cîntăreț-actor ». Cîteva exemple ar putea fi mari cîntăreți ca Anja Silja, Anneliese Rothenberger, Placido Domingo, Maria Callas, Luciano Pavarotti, Dietrich Fischer-Dieskau, Nicolae Herlea, David Ohanesian.

Faptul că un congres internațional al criticilor literari și-a propus să dezbată această temă ni se pare simptomatic. S-a ajuns la un punct în care cercetarea artelor spectacolului, inclusiv relația dintre actor și mijloacele de comunicare *mass-media* trebuie studiate aprofundat. Trebuie să avem discernămîntul și luciditatea de a disocia virtuțile și servituțile *mass-media* atît în raport cu opera literară, cît și cu acela care, indiferent de modalitatea comunicării, îi « dă viață ». Și în aceasta constă miracolul pe care îl săvîrșește actorul. Și pentru care îi sîntem recunoscători. Lui, aceluia pe care îl putem numi « Proteu al erei electronice ».

[12] Ryszard Matuszewski (Polonia), *Rolul instructiv-educativ al televiziunii*, în *România literară*, an XVI, nr. 44 din 3 noiembrie 1983, p. 20.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA RELATION ENTRE L'ACTEUR ET MASS-MEDIA

RÉSUMÉ

L'auteur se propose d'étudier les mutations produites dans l'art de l'acteur, dans sa relation avec les mass-media. On use du critère de la communication directe — le spectacle de théâtre — et de la communication médiatrice — mass-media — tout en suivant le mécanisme de la création de l'acteur et le processus de réception et d'implication du spectateur.

En plaidant pour la présence, « hic et nunc » dans la salle de théâtre, l'auteur met en évidence les vertus du cinéma, de la télé, de la radio, d'ample diffusion de la création artistique, l'acteur étant l'un des facteurs principaux dans le répandissement de l'acte artistique.

On étudie certains repères stylistiques et typologiques dans l'art de l'acteur, en délimitant les moyens de créativité théâtrale, en considérant, aussi, les mutations dans les structures de l'œuvre littéraire et, respectivement, du personnage.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRU CULT ŞI TEATRU POPULAR ÎN LITERATURA ROMÂNĂ DIN SECOLUL AL XVIII-LEA*

În aria culturală postbizantină, datorită unei vitalităţi deosebite a manifestărilor folclorice, precum şi datorită asimilării organice a unor influenţe medievale culte, perioada cuprinsă între secolele al XV-lea şi al XVIII-lea are, în plan cultural, un caracter mai unitar şi totodată mai refractar examenului critic comparatist. Acest examen rămîne grevat, cel puţin pentru domeniul literaturii, de irelevanţa sau ambiguitatea unor concepte cu care are de operat. Menţionăm între acestea: 1. persistenţa unui concept inoperant, anume cel de *literatură veche* (în ciuda unor încercări actuale tot mai asidue, curentele sau tendinţele umaniste, baroce şi clasiciste nu sînt suficient de clar şi convingător delimitate faţă cu *literatura medievală*, care se pare că rămîne principalul echivalent sinonimic al conceptului de *literatură veche*); 2. menţinerea indistincţiei, de sorginte romantică, între literatura traducerilor, influenţa folclorică şi literatura originală din această perioadă; 3. considerarea apocrifelor, scrieri religioase în fapt, drept expresie a «sufletului popular» care, aprioric şi global, este socotit ca stînd sub semnul laicului, deşi laicii, adică poporenii, nu sînt neapărat din clasele de jos, iar cei care aparţin acestor clase nu sînt automat «liber-cugetători».

Există date specifice culturii postbizantine care motivează într-o măsură indistincţiile numite, dar aceste date nu pot rezulta decît tocmai din examenul comparatist. Limitîndu-ne la perioada şi domeniul din titlul lucrării, vom încerca să vedem în ce măsură tratamentul unor *texte dramatice* pătrunse în literatura română ar putea permite observaţii cu caracter mai general.

Două sintagme, rod al unor meditaţii profunde asupra substratului arhaic, asupra matricii stilistice a literaturii române şi asupra aportului ei cultural în aria bizantino-slavă, sintagme aparţinînd, prima, lui Mircea Eliade şi cea de a doua lui Emil Turdeanu, au încercat să cuprindă specificul şi dimensiunile vechii culturi româneşti. Aceste sintagme sînt: «creştinism cosmic» şi «umanism popular». Prima se referă cu precădere la caracterul credinţelor populare româneşti, cealaltă la caracteristici redacţionale şi filologice ale textelor aşa-zis medievale care au circulat la noi. Amîndouă aceste sintagme sînt, de fapt, reflexe îndepărtate ale unei faze romantico-pozitiviste a cercetării culturii româneşti — faza Hasdeu. Mai mult decît elaborarea unor teze, a căror validare materialul filologic şi folcloristic strîns de atunci încoace a făcut-o mereu, Hasdeu a inaugurat şi o metodă de cercetare («în raport cu literatura cea nescrisă»), metodă ale cărei ecouri se văd destul de clar la editorul său, Mircea Eliade, sau la emulii ori elevii săi, filologi şi istorici, precum Iorga, Cartojan, Turdeanu ş.a. Dintre distincţiile metodologice pe care le făcuse Hasdeu, cea dintre *poporan* şi *popular* a fost însă ulterior ignorată, unul dintre cele mai evidente cazuri constituindu-l statutul aşa-numitului *teatru popular*.

Tratate atît în cadrul capitolelor de folclor ale istoriilor literare, capitole care fac, cu puţine excepţii, abstracţie de criteriul cronologic, cît şi în sintezele de istorie a teatrului, textele şi manifestările de teatru popular nu sînt totuşi clar definite teoretic şi istoric. Persistenţa unor texte medievale culte pînă în manifestările teatrale populare din secolul nostru a determinat retro-proiecţia «caracterului popular» asupra unor perioade anterioare, în defavoarea examenului critic al problemelor originii şi funcţiilor istorice ale textelor respective. Dacă această confuzie dintre *medieval* şi *popular* provine din faza romantică a istoriei literaturii, una dintre cauzele ei stă, probabil, şi în aceea că, spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea, o serie de texte manuscrise prezentau date ale regimului circulaţiei folclorice ca: anonimatul autorului, libertatea intervenţiilor în text şi

* Formă rezumată a comunicării susţinute la Sesiunea cu tema «Arta românească în secolul al XVIII-lea (mutaţii stilistice, context social, istorie culturală)», organizată de Comitetul Naţional Român de Istorie a Artei la 30—31 martie 1984.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 31, P. 75—78, BUCUREŞTI, 1984

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

chiar, în cazul notării unor texte întoarse din circuitul folcloric, urme formale ale circulației orale[1]. Primele două dintre acestea erau însă caracteristici evasigenerale ale textelor medievale. De aceea considerăm necesară o examinare a textelor manuscrise din secolul al XVIII-lea în raport cu prototipurile lor și cu formele lor ulterioare.

Din secolul al XVIII-lea datează primele texte cunoscute ale literaturii dramatice în limba română. Importanța acestora constă în faptul că ele exercită o presiune asupra sistemului genurilor literare din literatura română a epocii, pe care, conjugate desigur cu alți factori, îl vor modifica substanțial în cursul secolului următor. În secolul al XVIII-lea însă, la nivelul categoriei culturale a traducătorilor și copiștilor români, coerciția sistemului era încă suficient de puternică pentru a determina schimbarea caracteristicilor unor texte din registrul dramatic în cel narativ. Vom exemplifica prin istoricul a două texte care au circulat în literatura manuscrisă românească din secolul al XVIII-lea, texte a căror situare originară poate fi făcută în cadrul *contrastelor dramatice*. Primul dintre acestea, nestudiat la noi pînă acum, *Istoria voinicului cu moartea*, își are sursa îndepărtată în *Dialogul omului cu moartea*, încadrabil în genul de teatru medieval carnavalesc (*Fastnachtspiele*), și a avut, prin intermediul tipăriturilor germane ale lui Bartolomeus Gotan, o deosebită răspîndire în orașele hanseatice. El a fost tradus în slavonă, probabil la Novgorod, înainte de 1494[2]. Variantele slavo-ruse și slavo-ucrainene ale acestui *dialog* prezintă similitudini remarcabile cu episodul morții lui Digenis din ciclul akritic, cu epopeea medievală oguză, dar și cu formele teatrale de origine apuseană răspîndite în literatura poloneză[3] și în literatura dramatică a uniaților ucraineni[4].

Manuscrisele românești datate ale acestei scrieri se încadrează cronologic între 1777 și 1830[5]. Dintre aceste manuscrise unul păstrează în modul cel mai vizibil urmele formei spectaculare a textului. Este vorba despre ms. B.A.R. 5 507, de la începutul secolului al XIX-lea. Acest manuscris (în care apar trei personaje: Viteazul, Moartea, Copilul) reprezintă traducerea românească a versiunii dramatice ucrainene menționate în cursul secolului al XVIII-lea (1746—1747) ca intermediu în drama liturgică *Воскресение мёртвых* a lui G. Koniski[6]. Alt manuscris românesc în care caracterul dramatic transpare și din alte trăsături formale (urme ale unei forme versificate a recitativului Morții) decît forma dialogată, comună tuturor manuscriselor românești, este ms. B.A.R. 2 507, provenit din Transilvania și copiat în 1797. Manuscrisele românești ale scrierii, derivate din versiuni slavone, păstrează forma dialogată a expunerii, dar, după cum se vede din majoritatea titlurilor și din forma textelor, elementul narativ devine precumpănitor, în spiritul procesului început de altfel pe teren slavon[7]. Astfel 5 manuscrise (B.A.R.

[1] De la sfîrșitul secolului al XVIII-lea datează mai multe manuscrise în care, alături de texte de provenință cultă, întîlnim și unele texte folclorice. Dintre acestea cel mai important ni se pare a fi textul baladei *Ilincuța și turcii* din ms. B.A.R. 3 372 (cca. 1791), descris în *Bibl. anal. a lit. rom. vechi*, I. partea 1, 1976, p. 71 (a se vedea și ms. B.A.R. 2 747). Textul baladei a fost publicat de V. Gațak în vol. colectiv *Фольклор. Поэтика и традиция*, Moscova, 1982, p. 269 (facsimil) și 273—274. De textul unui basm descoperit de I.C. Chițimia în ms. B.A.R. 1 341, scris în 1797, ne ocupăm mai jos (a se vedea p. 77). Menționăm că texte folclorice de factură lirică întîlnim și în manuscrise mai vechi, de la începutul secolului al XVIII-lea: pe parcursul a aproape un secol, de la apariția *Cărții de cîntece cîmpenești* (1768) și pînă la manuscrisele lui Picu Pătruț, se poate vorbi, mai ales pentru Transilvania, de o întreagă literatură manuscrisă de factură populară, de un «folclor diecesc», de culegători și de creatori de texte de factură populară (D. Ardelean, N. Pauletti, Bizanțiu Densușianu, I. Popovici, Picu Pătruț și mulți alții) de ale căror texte s-au ocupat M. Gaster, I. Breazu, N. Drăganu, N. Cartojan, I. Lupaș, R. Todoran, O. Ghibu, D. Popovici, I. Mușlea, D. Simonescu, O. Papadima, V. Gațak, M. Anghelescu, Al. Duțu, M. Popa, Cornelia Călin, I. Illescu ș.a. Între numeroasele manuscrise analizate în studiile autorilor citați se află și *texte dramatice* de care, în mod special, s-au ocupat N. Cartojan și M. Popa. Întrucît în rîndurile de mai jos ne oprim doar la două texte dramatice mai puțin cunoscute, nu reluăm aici detaliat bibliografia privitoare la creația populară manuscrisă: din marele număr de texte păstrate în manuscrise de acest fel numai o mică parte sînt autentic folclorice. Analiza formală poate oferi suficiente criterii de diferențiere a textelor care au avut circulație orală de cele perpetuate prin scris (a se vedea *Versificație și compoziție în baladele populare și în povestirile istorice în versuri*, în *Limbă și literatură*, 1980, II, p. 289—290). Pentru cele din urmă cea mai potrivită denumire se pare că a găsit-o O. Papadima, care le consideră «folclor diecesc», denumire ce cuprinde și o serie întreagă de manuscrise de «teatru popular religios», «teatru haiducesc» etc. și poate fi extinsă cronologic pînă la unele adaptări făcute chiar pînă după al doilea război mondial (exemple de acest fel dă H.B. Oprișan, *Teatru fără scenă* (Evocări ale unor spectacole, personaje și interpreți ai teatrului popular românesc), prefață de O. Papadima, 1981.

[2] I.N. Jdanov, *К литературной истории русской былевой поэзии*, în *Сочинения* I, Sankt-Petersburg, 1904.

[3] Paulina Lewin, *Intermedia wschodniosłowiańskie XVI—XVIII wieku*, Wrocław—Warszawa—Kraków, 1967.

[4] A. Brückner, *Polnisch-russische Intermedien des XVII Jahrhunderts*, în *Archiv für slavische Philologie*, XIII, 1891; N. I. Petrov, *Очерки из истории украйнской литературы XVII и XVIII в.*, Kiev, 1911.

[5] Versiunile românești provin atît din Moldova, cît și din Țara Românească și Transilvania. Studiul textelor indică o sursă slavonă, pentru majoritatea versiunilor.

[6] I. N. Jdanov, *op. cit.*, p. 493 sq.; P. Lewin, *op. cit.*, p. 50; cf. și Leopold Schmidt, *Das deutsche Volksschauspiel*, Berlin, 1962, p. 190.

[7] Am identificat într-o lucrare de sinteză a cercetătoarei P. Dmitrieva, *Повесть о споре жизни и смерти*, Moscova—Leningrad, 1964, o redacție, cea de a șaptea (a se vedea p. 127—128, 186 sq.) în linii mari asemănătoare versiunilor românești. Dar textele românești, atît prin forma lor, cu citate exacte din textele sacre și cu multe slavonisme, cît și prin aria lor de circulație, ne fac să presupunem o versiune slavonă elaborată în mediul monahal. Ca în cazul majorității textelor de acest fel, data și locul formei primare a traducerii rămîn incerte. Dacă pentru ms. B.A.R. 5 507 am putut găsi drept sursă un text asemănător pînă la identitate este și pentru că această nouă traducere e destul de tîrzie, iar copia păstrată reprezintă probabil chiar transcrierea pe curat a traducerii. În cazul celorlalte manuscrise nu mai avem de-a face nici măcar cu copia unei prime versiuni. Cea mai veche copie datată este cea din ms. B.A.R. 1 151 (circa 1777).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1 500, 3 013, 4 360, 5 507, 5 918) au în titlu cuvîntul *Istorie* (a voinicului cu moartea), altele 4 (B.A.R. 1445, 5 501, 5 937 și Bibl. Astra-Sibiu, ms. 45) cuvîntul *Poveste...*, altele 2 sau 3 (B.A.R. 3 644, 6 036 și, probabil, 6 040, acefal, dar copie literală după 6 036) cuvîntul *Cazanie* iar celelalte sînt fie fără titlu (B.A.R. 1 698), fie cu titluri din care rezultă caracterul de dispută dramatică al textului (a se vedea mai ales, ms. B.A.R. 2 507 : *Începută pentru despotația unui viteaz voinic*), dar și dificultățile traducătorilor sau copiștilor în stabilirea genului scrierii : *Întîlnirea unde să pricea moartea cu viteazul* (B.A.R. 1 151), *Vitejia voinicului viteaz ce au făcut cu moartea* (B.A.R. 1 735, 3 518), *Lupta voinicului cu moartea* (B.A.R. 3 390 ; titlu adăugat, se pare, ulterior). Faptul că *Dialogul omului cu moartea* este receptat în literatura română ca text dramatic încadrat în specia medievală a disputei cu caracter exemplar *(cazanie)* indică doar lucrul știut că în spațiul ortodox manifestările spectaculare nu au decît caracter sporadic, în zonele marginale sau de contact. Dar faptul că același text constituie simburele dramatic al baladelor folclorice de tipul *Vălean și Moartea* (în variante : *Ciuma*, *Holera*) arată că în mediul folcloric balada suplinește inexistența spectacolului teatral (exemplul nu este izolat ; cf. realizările dramatice occidentale ale subiectului *Femeia lui Putiphar* și baladele de tipul *Vartici*) [8].

Replicile dramatice, *lamento*-ul liric (asemănător *moralizării* medievale), recitativele personajelor, heterometria constituie, în baladă și în cronicile rimate, mărci destul de evidente ale caracterului spectacular. Dacă ținem cont și de trăsăturile formale ale textelor originare care, atît cît am putut stabili drept relații certe de filiație, fac parte din specia *contrastelor* medievale, vom observa că mărcile respective, estompate în traducerea și circulația manuscrisă, pot fi regăsite, cu o singură excepție, atît în *contraste*, cît și în balade. Astfel, *contrastele* se caracterizează prin faptul că sînt compoziții dramatice, recitate sau reprezentate de *zicători* (performeri) în locuri publice ; sînt foarte adesea versificate, într-o varietate de metri, corespunzători pasajelor lirice, dramatice sau narative, iar personajele au foarte adesea caracter alegoric (*Sufletul și Trupul*, *Îngerul și Diavolul*, *Cel viu și Cel mort* sau, la Bonvesin da la Riva, *Omul și Moartea* etc.). Ultima trăsătură, alegorismul, reprezintă deci singura marcă distinctivă ; chiar dacă ea poate fi întîlnită și în unele balade folclorice, nu este totuși definitorie pentru acestea. Alegorismul constituie o trăsătură cultă [9] existentă în textele medievale și, probabil resuscitată, în reluările livrești ale temei confruntării omului cu moartea din omiletică, din teatrul baroc și din literatura iluminismului ; în folclor, datorită în primul rînd unei incompatibilități formale, coerența alegorică a textelor medievale este erodată, iar extinderea capătă elementele lirice.

Așa cum o găsim în manuscrisele românești, *Istoria voinicului cu moartea* este un text dramatic cult de origine medievală [10]. Caracter popular capătă acele părți ale sale care, schimbîndu-și funcția, se întrepătrund cu specia *iertăciunilor la morți*, iar caracter folcloric are încadrarea acestor elemente în ritualul funebru și în baladă. Într-o însemnată măsură, disoluția elementelor textului dramatic este favorizată de faptul că, prin originea sa, acest text reprezenta o unitate compozită.

Acest lucru este evident și în cazul celui de al doilea text pe care îl prezentăm : *Istoria unui voinic înțelept și învățat, întrebîndu-se din ponturi cu o fată a unui împărat*. El a fost considerat, pe baza unor elemente de expresie și a atestărilor circulației folclorice a temei, o narațiune populară înregistrată în scris [11]. Tema este confruntarea dintre o fată de împărat și un voinic (cavaler) înțelept, confruntare desfășurată într-o situație-limită (« saraiul împărătesc » este înconjurat cu capetele puse în țeapă ale altor voinici îndrăzneți, element de cadru care apare, cum se știe, și în basmul eminescian *Făt Frumos din lacrimă*) și constînd, în cele trei zile ale dezbaterii, în trei serii de enigme, cu caracter acuzat livresc [12], provenite din literatura medievală a *Întrebărilor și răspunsurilor* [13]. În finalul istorisirii, voinicul învingător îi pune și el o întrebare fetei de împărat [14], întrebare al cărei răspuns aceasta îl află pătrunzînd deghizată la gazda voinicului, dar uitîndu-și acolo inelul pe care, a doua zi, acesta îl va folosi drept probă. După cum se vede, subiectul acesta nu este altul decît cel al cunoscutei « fiaba teatrale » a lui Carlo Gozzi, *Turandot*, tradusă sau prelucrată de Schiller, pusă în scenă de Goethe și frecvent întîlnită

[8] A. Fochi, *Femeia lui Putiphar (K 2111). Cercetare comparată de folclor și literatură*, 1982.

[9] În sens restrîns, referitor la enigmistică, se vorbește despre alegorism și în folclor. În cazul enigmisticii sînt de menționat două chestiuni : 1 originea livrescă a multora dintre enigmele « populare » ; 2 caracterul metaforic, nu alegoric, al majorității definițiilor.

[10] Ca și alte texte dramatice din manuscrise românești mai vechi, de la jumătatea secolului al XVII-lea : *Adam și Eva* (Das Paradeisspiel), *Dialog despre lemnul crucii* ș.a.

[11] I.C. Chițimia, *Un basm necunoscut înregistrat în secolul al XVIII-lea*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XVII, 1968, nr. 1, p. 109—118.

[12] *Ibidem*.

[13] A se vedea N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, ed. a II-a, vol. II, București, 1974, p. 37—41, 71 ; Al. Ciorănescu, *Întrebări și răspunsuri*, în *Cercetări literare*, I, 1934, p. 47—82 ; materialul conținut în textul *Istoriei ... în ponturi* ... nu a fost pus la contribuție în studierea versiunilor românești ale *Întrebărilor și răspunsurilor*, deși este deosebit de interesant prin faptul că multe părți ale sale reprezintă expunerea dialogată a materialului așa-numitei *Biblii populare (Palia istorică)*.

[14] Modelul întrebării puse de voinic (expunerea în formă enigmistică a unor întîmplări personale se află în *Istoria lui Samson (Judecători*, XIV, 12—14), tot acolo aflîndu-se și modelul episodului următor, al obținerii răspunsului, prin viclenie, de către femeie (*Judecători*, XIV, 16—18).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în teatrul de operă (Weber, Puccini etc.). S-a admis că sursa piesei lui Carlo Gozzi (*La bella principesa misantrope*; *Tavadud*) este în *1001 zile* a lui Petis de la Croix, dar această sursă nu este se pare singura, căci, de pildă, chiar un important element de cadru cu care se deschide piesa lui Gozzi (« pe creasta zidurilor, mai multe lănci de fier în vîrfurile cărora sînt înfipte cîteva capete rase, cu smocul de păr, după obiceiul turcesc... »[15]) nu apare în culegerea lui Petis de la Croix, ci în *1001 nopţi* (*Cuvînt pentru cele 99 de capete tăiate*). Ţinînd cont de faptul că serie de povestiri din *1001 nopţi* au circulat şi independent, o mare răspîndire cunoscînd chiar povestirea prinţesei mizantroape în mai multe literaturi asiatice şi est-europene, încă din secolul al X-lea de cînd se pare că datează prima traducere în armeană, care s-a bucurat de *fortuna* literară considerabilă[16], problema indicării surselor este mai mult decît dificilă[17]. Prezenţa textului în literatura română din secolul al XVIII-lea este totuşi un fapt de natură să explice unele dintre caracteristicile acestui secol în cultura românească. *Mutatis mutandis*, elementele polemicii Gozzi-Goldoni şi mai ales cele ale polemicii istoricilor literaturii şi teatrului pe marginea disputei celor doi[18], nu sînt departe de poziţiile diverse şi contradictorii exprimate, de la Iorga şi pînă în prezent, asupra secolului al XVIII-lea românesc. Receptarea lui Metastasio la noi, în acest secol în care întîlnim şi tema unei « fabule teatrale » a lui Gozzi, precum şi persistenţe ale literaturii medievale, şi reprezentaţii de teatru alumnal, elemente de basm oriental şi elemente de grotesc, receptarea temei predilecte a barocului spaniol (« marele teatru al lumii » în *Criticonul* lui Gracián), ecouri ale poeziei goliardice ş.a. reprezintă o masă de elemente şi de forme literare fără de care ecloziunea romantismului românesc nu ar putea fi explicată[19].

MIHAI MORARU

[15] Carlo Gozzi, *Basme teatrale*, trad., prefaţă şi note de N.Al. Toscani, Bucureşti, 1981, p. 159.

[16] A.N. Srapian, *Армянские редакции Повести о мудрой деве*, în vol. colectiv *Русская и армянская средневековые литературы*, Leningrad, 1982.

[17] În afara manuscrisului din 1797 descoperit şi publicat de I.C. Chiţimia (a se vedea nota 11), mai găsim textul *Istoriei ... în ponturi* în ms. B.A.R. 1 286, ceva mai vechi (circa 1788), copiat de Ilie Gligorcea din Carapciu Bucovina (ms. fost în posesia Elenei Niculiţă-Voronca), în ms. B.A.R. 5 937 (circa 1830), copiat de Simion Popovici din Borca, variantă cu finalul adaptat în sens moralizator, cu titlu în versuri: *Istoria de o fată de împărat care cu voinici s-au întrebat şi din patruzăci numai unul s-au aflat şi pi ciialanţi pi toţi i-au tăiat* ... şi în ms. B.A.R. 5278 (circa 1830), din colecţia lui G. Popovici. Toate manuscrisele provin din Bucovina şi conţin elemente care îngăduie presupunerea unor intermediare armeneşti şi apoi poloneze sau ucrainene în traiectoria acestui text din literatura arabă în cea românească.

[18] A se vedea N.Al. Toscani, prefaţa la *ed. cit.*, p. 11, poziţia lui de Sanctis, care face din contrapunerea dintre « retrogradul » Gozzi şi « reformatorul » Goldoni cheia de boltă a capitolului XX *Literatura nouă* din *Istoria literaturii italiene*, în ed. rom. din 1965 (trad. Nina Façon), p. 824 sq.

[19] Pentru modul în care, de la realizările modeste ale vechilor *topoi* (*ubi sunt*, *fortuna labilis* ş.a.) în manuscrisele « populare » din secolul al XVIII-lea se ajunge la forjarea arsenalului sentimentul romantic, a se vedea Mircea Anghelescu, *Preromantismul românesc*, Bucureşti, 1971, cap. *Trei teme fundamentale ale preromantismului*, p. 177—205 şi Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Bucureşti, 1972, p. 124 sq.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MĂȘTI DE TEATRU TRADIȚIONAL DIN ZONA IAȘILOR ÎN ULTIMELE DECENII

Vechimea, bogăția și spectaculozitatea măștilor de teatru tradițional din podișul central al Moldovei—zona Iașilor — atestă nu numai existența, pe aceste meleaguri, a unor milenare obiceiuri, dar și continuitatea lor; totodată, măștile în sine constituie dovezile istoriei nescrise a unor « jocuri de teatru » străvechi. Pierre Francastel vorbind, în general, despre măști, afirma : « Măștile sînt arhivele unui popor care, ignorînd scrisul, n-a putut să-și înregistreze istoria în biblioteci [...]. Societatea măștilor rămîne cartea înțelepciunii popoarelor » [1].

Măștile de teatru tradițional de Anul Nou — capră, cal, urs, cerb, berbec, țap, cocostîrc, struț, moșnegi — își au originea în îndepărtate rituri agrare și pastorale, rituri care au evoluat și s-au dezvoltat simultan cu riturile funerare și cultul morților strămoși. Referitor la aceste străvechi obiceiuri, Mircea Eliade susține : « Asemenea ceremonii sînt încă populare în Balcani, în România, mai ales în timpul celor 12 zile din Ajunul Crăciunului pînă la Boboteză. La origine, acestea erau ceremonii în legătură cu întoarcerea periodică a morților și comportau tot felul de măști animale — cal, capră, lup, urs... ». În continuare același autor adaugă : « Avem destule probe ale moștenirii păgîne, adică geto-dacice și daco-romane la români. Este de ajuns să te gîndești la cultul morților și la mitologia funerară, la riturile agrare, la obiceiurile sezoniere, la credințele magice etc., care, se știe, persistă abia schimbate de la o religie la alta, timp de milenii » [2]. Societățile neolitice cunoșteau cultul morților, căruia mai tîrziu i se vor adăuga idei noi. Pămîntul în care sălășluiesc strămoșii este același cu cel din care în fiecare an apare în chip miraculos hrana întregii comunități; de aici, ideea că spiritele morților contribuie la încolțirea semințelor [3]. În credințele și obiceiurile românești, « ploile moșilor », care ajută recolta, încep în preajma « moșilor de vară », sîmbăta înainte de Rusalii [4]. Această sîmbătă este una din cele mai mari sărbători și pomeniri a morților, care persistă pînă astăzi în tradițiile poporului nostru. Vasile Pârvan susținea că Rusaliile țăranilor noștri, (« Moșii »), sînt serbate astăzi ca acum o mie nouă sute de ani de către strămoșii noștri. Cuvîntul « moși », de origine străveche, probabil traco-getică, s-a păstrat în vocabularul românesc. Sărbătoarea Rusaliilor se potrivea cu datinile și obiceiurile tracilor care credeau în nemurirea sufletului și aveau un foarte elaborat cult al strămoșilor : « Cei morți erau considerați apărători ai celor vii, de aceea li se aduceau prăznuiri și închinări » [5].

Practicile magice în legătură cu prezența pe pămînt a morților în preajma Anului Nou, cînd au loc jocurile cu măști, se bizuiau, cum a subliniat Petru Caraman, pe « credința că în noaptea de Crăciun se deschid mormintele și ies strigoii și duhurile morților în lume [...]. Sufletele morților umblă în tot timpul celor 12 zile de iarnă, noaptea » [6]. La Boboteză e vremea cînd libertatea lor încetează. Ele trebuie să reintre în sălașul lor subpămîntean. Cum însă nu vor s-o facă singure, apare obiceiul alungării duhurilor, care s-a întîlnit și în Valea Oltului, în zona Făgărașului, denumit « baterea tufei » [7]. În Moldova, în zona Iașilor, distrugerea și aruncarea măștilor în seara de Anul Nou sînt similare cu această practică.

Mircea Eliade susține că în sudul și în sud-estul Europei folclorul și practicile magice ale populațiilor rurale mai înfățișau încă, la sfîrșitul celui de-al XIX-lea veac, figuri, mituri și ritualuri din cea mai îndepărtată antichitate, ba chiar din preistorie [8]. Jocurile cu măști se organizau în antichitate primăvara. Dar reforma calendarului roman din anul 153 î.e.n. fixează data de 1 ianuarie pentru începutul anului, în loc de 1 martie, și de atunci datează deplasarea obiceiurilor de primăvară în plină iarnă [9]. Obiceiul mărțișorului, la 1 martie, amintește de vremea cînd începutul anului se sărbătorea primăvara [10]. Imagini ale măștilor

[1] Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, București, 1972, p. 146.

[2] Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, București, 1980, p. 32, 79.

[3] V. Gordon Childe, *Făurirea civilizației*, București, 1966, p. 113.

[4] Informator: Maria Gh. Pavel, 87 ani, Popești — Iași.

[5] Mihai Pop, *Sărbători țărănești de primăvară cu substrat geto-dac*, în *Magazin istoric*, an. XIV, 1980, nr. 3/156.

[6] Petru Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români și slavi*, Iași, 1931, p. 70, 71.

[7] Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească. Studiu de paleoetnografie a celelor de feciori din Țara Oltului*, Cluj-Napoca, 1977, p. 327.

[8] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, 1978, p. 160.

[9] Traian Herseni, *op. cit.*, p. 322.

[10] *Ibidem*, p. 91.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de Anul Nou — capră, urs, bou — apar prima oară pe placa de ceramică ornamentală de interior de «pînă în secolul al XVII-lea», descoperită la Iași, în 1961, și care în prezent se află la Muzeul de istorie al Moldovei [11].

Fig. 1. — Ceramică ornamentală de interior, din secolul al XVI-lea, cu măști animale de Anul Nou (Muzeul de Istorie al Moldovei).

Jocurile cu măști sînt descrise în multe izvoare din secolele XVII—XVIII. În anul 1656, ambasadorul suedez Welling, cu ocazia vizitei făcute la Iași, descria și obiceiul caprei [12]. În secolul al XVIII-lea, Del Chiaro menționează obiceiurile populare de Anul Nou și jocul de Crăciun al Cloanței și al Unchiașului: «Ea cu un plisc ca de pasăre, iar el cu o mare barbă falsă și care spuneau fel de fel de necuviințe» [13]. În *Descrierea Moldovei* [14] se consacră datinei un paragraf semnificativ. Pe timpul lui Dimitrie Cantemir jocul era simplu, format din două personaje, turca și moșul de turcă. Jocul *turca* (și moșul de turcă), în Moldova, sau *brezaia* (și moșul brezăii), în Muntenia, are un caracter străvechi, aparținînd datinilor și spectacolelor comune pentru întreg sud-estul Europei. Spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, jocul *turca* din Moldova apare menționat în lucrările de specialitate sub denumirea de capră.

În studiul etnografic al lui Tudor Pamfile [15], ca și în alte monografii recente, este descris întregul alai al caprei cu măștile apărute de-a lungul evoluției jocului [16]. Prețioase date despre alaiurile de Anul Nou oferă și T. T. Burada, în 1915: «În Moldova, ca și prin alte părți locuite de români, este obiceiul ca la Crăciun să se joace capra sau turca» [17].

În ultimele decenii, în Moldova și în zona Iașilor [18] pregătirea jocurilor tradiționale cu măști începe de la lăsata secului, la începutul postului, cînd tinerii tocmesc lăutari să le cînte de sărbători și în seara de «Andrii» (30 noiembrie), cînd are loc, conform tradiției, «păzitul usturoiului». Tot T. T. Burada arăta, la începutul secolului nostru, că obiceiurile de Anul Nou din Moldova și din Transilvania sînt aceleași: «Cantemir descrie turca din Moldova pe la începutul secolului trecut (al XVIII-lea — *n.n.*) și eu cunosc turca actuală din Transilvania, anume pe cea din Țara Oltului; ambele sînt identice» [19]. În zona Iașilor, alaiul caprei este constituit din tineri care au «ieșit la joc» și care se bucură de încrederea sătenilor. Aceiași tineri care în seara de «Andrii» au «păzit usturoiul» merg de Anul Nou cu capra. Alaiul caprei constituie componenta principală a desfășurării carnavalurilor populare cu măști de Anul Nou. Ca variante ale străvechilor *turca* sau *brezaia* [20], măștile de capre, cerbi, țapi, berbeci, boi, cocostîrci, struți au aceeași semnificație. Asemănarea lor se desprinde și din joc, «clănțănitul» maxilarului inferior fiind un element permanent întîlnit la aceste măști. Iar dacă măștile de capră, cerb, bou, struț reprezintă animale diferite, jocul le unește pe toate, ca și muzica instrumentelor după care el se execută, fluierul și toba însoțind întotdeauna aceste spectacole.

Ideea morții și învierii este predominantă în spectacolul cu măști de Anul Nou, punctul culminant al jocului fiind încetarea din viață a animalului, care este apoi descîntat și reînviat. Vatra satului este «scena» pe care se

[11] Colecția Muzeului de istorie al Moldovei, inv. nr. 1 767. A se vedea: Al. Andronic, *Iașii pînă în secolul al XVII-lea, în lumina datelor arheologice*, în *Cercetări istorice*, Iași, 1970, nr. 1, p. 102 și 103, fig. 4.

[12] N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, vol. I, București, 1928, p. 368.

[13] N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, vol. II, București, 1929, p. 114.

[14] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, București, 1936, p. 243.

[15] Tudor Pamfile, *Crăciunul*, București, 1914, p. 185.

[16] N. Iula și V. Mănăstireanu, *Tradiții și obiceiuri românești*, București, 1968; R. Vulcănescu, *Măștile populare*, București, 1970.

[17] T.T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iași, 1915, p. 57.

[18] Emilia Pavel, *Jocuri cu măști, zona Iași (Podișul Central moldovenesc)*, Iași, 1971; *Măști populare moldovenești*, Muzeul etnografic Iași, 1972.

[19] T.T. Burada, *op. cit.*, p. 59.

[20] Olga Flegont, *Teatrul popular — entitate a duratei spirituale în istoria culturii românești (I)*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria Teatru, muzică, cinematografie, tom. XXIV, 1977, p. 43—44.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — *Moșneagul* (Rebricea-Negreşti).

Fig. 3. — *Capre* « de cordele » (Mirosloveşti).

desfăşoară jocurile populare cu măşti, spectatori fiind toţi locuitorii din sat. La împodobirea măştilor participă întreaga colectivitate : sînt

Fig. 4. — *Struțul* şi *Coconii* (Valea Seacă).

scoase la lumină diferite podoabe, panglici colorate, hurmuz, zgărdiţe de mărgele, flori de lămîiţă, busuioc, năfrămi, bîrneţe, briie, barize şi alte piese de port popular tradiţional, care se păstrează în lăzi pentru astfel de ocazii. De asemenea, sînt oferite, celor ce le solicită, bucăţi de blană, lînă, cînepă, pene, cîrpe pentru confecţionarea măştilor sau haine uzate pentru costumaţie. Cu acest prilej ies la iveală tălăncile, clopoţeii, zurgălăii şi curelele de piele cu nasturi metalici, pe care mascaţii le poartă de Anul Nou. Acelaşi fenomen al participării colective la îmbrăcatul cetelor de feciori sau la împodobirea măştilor s-a întîlnit şi în Ţara Oltului, după descrierile lui T. T. Burada şi T. Herseni.

În Moldova şi în zona Iaşilor, zgomotul asurzitor al tobelor bătute cu insistenţă în timpul nopţii începînd de la « Andrii », dar mai ales în Ajunul şi în ziua de Anul Nou, căruia i se adaugă cel al tălăncilor, zurgălăilor, fluierelor, aveau în vechime rostul de a ţine departe de casa omului spiritele rele. Constituite în alaiuri de capre, cerbi, ţapi, berbeci, boi, struţi, cocostîrci, cai şi urşi, în sunetul tălăncilor, al zurgălăilor, fluierului şi tobelor, măştile străbat şi acum satele în Ajunul şi în ziua de Anu Nou, amintind de serbările bacchice şi dionisiace din antichitatea greco-romană, ca şi — în general — de toate vechile serbări de pretutindeni legate de cultul fertilităţii. Carnavalul cu măşti începe în ajunul Anului Nou, cînd are loc întîlnirea în centrul satului a tuturor formaţiilor şi primul spectacol. La aceste întîlniri se fac întreceri între cetele de mascaţi. Moşnegii de la fiecare capră sînt apărătorii, şi ei au cel mai important rol în joc. Despre ceata învinsă vorbeşte tot satul, iar moşnegilor nu le mai rămîne decît să încerce să se răzbune.

Moşnegii de la capră au acelaşi rol ca Anul Vechi din jocul dramatic al Jienilor şi « moşul » de la priveghi. *Moşnegii* din străvechiul ritual de înmormîntare păgîn, « imagini evoluate din ritul morţilor strămoşi », devin figura centrală

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în jocurile tradiţionale cu măşti [21]. În afară de *moşnegi*, nelipsite din alaiul caprei sînt *babele*, apoi *căldărarii*, *fierarii*, *croitorii*, *cizmarii*, *cobzarii*, *doctorii*, *negustorii*. Capra este jucată de un tînăr care, în ritmul tobelor şi al fluierului, imită salturile animalului. Personajul care însoţeşte capra este ciobanul, iar «rafeturile» sînt personajele care poartă măşti umane. În afară de mascaţi, din alaiul caprei mai fac parte tineri îmbrăcaţi în costumul naţional tradiţional specific satului, care sînt *arnăuţii*, *irozii* şi *fetele*. *Irozii*, în număr de 10—15, bat tobele după cîntecul fluierului. *Fetele* la capră sînt doi tineri frumoşi, îmbrăcaţi în haine femeieşti; fetele şi femeile din sat sînt excluse de la aceste jocuri. Alaiul caprei este condus de arnăut. De acesta ascultă toţi participanţii: «Aşa cum ascultă compania de căpitan, ascultă tineretul de la capră de arnăut» [22].

În satul Miroslovești-Iaşi, capra «de cordele» are capul din lemn, cu maxilarul inferior mobil, care «clămpăneşte» cînd este jucată, cu barba dintr-un smoc de lînă albă. Deasupra botului de lemn se află o «coroană» în formă de trapez, bogat împodobită cu hurmuz alb, mărgele colorate, zgărdiţe din mărgele, oglinzi rotunde şi pătrate, flori de lămîiţă. Din partea superioară a «coroanei» atîrnă panglici de mătase colorate în albastru, roşu, alb, cafeniu, galben. Alaiul este grupat în jurul a două capre «de cord le» care sînt jucate de doi flăcăi, în picioare. Ei sînt acoperiţi cu cîte o ţesătură din lînă sau blană de oaie, iar peste acest costum au o curea de care sînt prinşi clopoţei. Măştile de capre sînt înălţate deasupra capului, impresionînd prin dimensiunea lor. Alaiul este format din flăcăi ce poartă măşti umane şi costume naţionale sau haine militare. Asupra alaiului caprei din zona Iaşilor am întîrziat şi în alte articole, ca şi asupra altor măşti animale — cerb, bou, struţ, cocostîrc, urs, cal [23].

După Tadeusz Severyn, măştile de Anul Nou simbolizează fertilitatea pămîntului şi abundenţa recoltelor. El descrie masca de *bou* — «*turon*», de capră — «*koza*» şi de urs; semnificative sînt versurile: «Unde *turon* sau *koza* trece/ Grîul va creşte/ ...» [24]. Aceste obiceiuri s-au regăsit şi în Polonia, Cehoslovacia, Ucraina, Bielorusia, Suedia, Danemarca, Anglia, Elveţia. Iar împotriva acestor străvechi tradiţii de teatru folcloric au luptat mulţi dintre reprezentanţii creştinismului. În secolul al VII-lea, de pildă, episcopul de Canterbury decreta că orice persoană care se va deghiza în cerb sau în taur la calendele de ianuarie va suferi o interdicţie de trei ani, deoarece această practică este demoniacă. Cultul taurului a stat la originea a o mulţime de practici străvechi din bazinul mediteranean. Ca şi în Creta sau în Egipt, în India şi în Mesopotamia taurul era simbolul forţei divine şi al fertilităţii [25], identificat cu astrul solar.

Jocurile cu măşti, reprezentaţii teatrale folclorice de Anul Nou, amintesc de străvechiul cult al fertilităţii la toate popoarele agrare şi pastorale [26]. Izvoarele folclorice se referă la taur, capră sau porc ca fiind animale care simbolizează atît cultul fertilităţii, cît şi cultul strîngerii recoltei [27]. În lucrarea sa, *Arta traco-getică*, Dumitru Berciu evidenţiază frecvenţa reprezentărilor zoomorfe: taur, cerb, urs, capră, cal, porc. Deducem, deci, că în cultele autohtone aceste animale erau socotite sacre, figurări ale zeilor vegetaţiei [28]. Reprezentările acestor animale continuă să persiste în jocurile cu măşti de Anul Nou, ca urme ale unor străvechi culte şi obiceiuri moştenite de la autohtoni.

Jocurile cu măşti din zona Iaşilor pot fi considerate drept dovezi concludente ale existenţei cultului fertilităţii şi cultului morţilor strămoşi la traco-geţi şi daci. Aceste obiceiuri «au urme în foarte îndepărtata mitologie tracică» [29], iar bourul şi taurul sînt «animale sacre la daco-geţi» [30]. Jocurile cu măşti de Anul Nou se regăsesc în diferite variante pe întreg teritoriul românesc, dovezi ale unităţii şi continuităţii istorice a poporului nostru.

EMILIA PAVEL

[21] Idem, *The «Moş» in the Romanian Popular Theatrical Art*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, tom. III, 1966, p. 129.

[22] Informator: Ioan Pricop, 74 ani, Popeşti — Iaşi (1965).

[23] Emilia Pavel, *Capra de stuh*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, seria Teatru, muzică, cinematografie, tom. XII, 1965, nr. 1, p. 74—77; idem, *Măşti animale de Anul Nou în Podişul Moldovei*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, seria Teatru, muzică, cinematografie, tom. XV, 1968, nr. 2, p. 161—163.

[24] Tadeusz Severyn, *Les problèmes de l'exposition des coutumes populaires*, în *Etnographica*, I, Brno, 1959, p. 190, 191, fig. 92, 93, 95, 99.

[25] A se vedea: J.R. Conrad, *Le culte du taureau*, Paris, 1961, p. 94, 142, 148, 180.

[26] Leo Frobenius, *Histoire de la civilisation africaine*, Paris, 1933, p. 37—38.

[27] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, p. 44.

[28] Dumitru Berciu, *Arta traco-getică*, Bucureşti, 1969, p. 109, 113, 121, 131, 161.

[29] N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, vol. II, p. 102.

[30] *Istoria teatrului în România*, vol. I, Bucureşti, 1965, p. 24.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UN PRECURSOR AL SCENOGRAFIEI ROMÂNEȘTI MODERNE: VICTOR G. STEPHĂNESCU

Menționată rareori și lapidar în volumele de specialitate, prezența lui Victor G. Stephănescu la Teatrul Național din București între anii 1905—1914, sub cîteva directorate importante (A. Davila, Pompiliu Eliade, Ion C. Bacalbașa), a rămas, practic, necercetată, contribuția sa — caracterizată global, în ceea ce se confundă cu orientarea generală a artei spectacolului din epocă [1] — nu a trezit încă interes pentru ea însăși și particularitățile sale. Șansa de a descoperi arhiva lui Victor G. Stephănescu, păstrată de familia sa, ne-a dat posibilitatea să-i cunoaștem schițele și fotografiile unor machete de decor — realizate sau doar proiectate — care confirmă un profil creator distinct, aducînd cu sine o seamă de intenții și tentative artistice relevabile în ansamblul preocupărilor noastre teatrale. Spre deosebire de ceilalți scenografi de pînă atunci, veniți din străinătate, ca Gaetano Labo, Giorgio Fredas, Romeo Girolamo, Iosef Vescovi, dar și de pe meleagurile noastre, ca Nicolae Roteanu, care erau toți pictori, Victor G. Stephănescu este de profesie arhitect și acest fapt trebuie reținut pentru că marchează într-un mod propriu, cum nu se mai întîmplase pînă la el, cam tot ce a realizat ca decor (chiar și de factură picturală). Însăși angajarea sa fusese dictată de problemele noi de creație pe care și le punea teatrul epocii.

Fig. 1 — Victor G. Stephănescu.

Cîteva lămuriri biografice, credem, se cuvin. Ele ne-au parvenit, parte dintr-o dare de seamă scrisă chiar de mîna arhitectului, completată cu cele aflate de la familia sa, parte dintr-un articol de enciclopedie (redactat, probabil, cu sprijinul și asentimentul său, în perioada interbelică, de către Lucian Predescu).

Victor G. Stephănescu s-a născut la 4 mai 1876, fiind unul dintre fiii compozitorului George Stephănescu (1843—1925). A fost elev al Școlii de Belle-Arte din Paris. Este diplomat al Școlii de Arhitectură din capitala Franței (1901). Întors în țară, este autorul planurilor unor edificii cu destinație variată ca Palatul Artelor, Arenele Romane de la Expoziția generală română (împreună cu Ștefan Burcuș, 1906), moscheea din capitală (cu ing. Gogu Constantinescu pentru calcule de beton armat), primăria din Constanța, Institutul de geologie, Gara de Nord din București, Catedrala din Alba Iulia ș.a., la care se adaugă peste 300 de case particulare. Ocupă diferite funcții dintre care: profesor la Academia de Arte Frumoase, arhitect șef la Căile Ferate. Moare subit la 15 martie 1950.

Victor G. Stephănescu își începe activitatea scenografică la Teatrul Național din București, în primăvara anului 1905, după ce noul director A. Davila desface contractul pictorului italian Romeo Girolamo care nu se mai prezentase la servici în urma unor neînțelegeri. Documentele de arhivă arată că, în acel an, la Naționalul bucureștean, un ajutor-pictor, de asemenea italian, Pantaleone, execută unele decoruri după machetele arhitectului Stephănescu [2]. Se pare că este angajat ca arhitect al Teatrului Național din stagiunea 1906—1907 [3], funcție în care se ocupă și de scenografia spectacolelor, A. Davila preferîndu-l unui pictor, ceea ce este semnificativ pentru gîndirea sa teatrală. Deși în următoarea stagiune, V. G. Stephănescu își scrie demisia (pe o hîrtie cu antet care-l indică:

[1] *Istoria teatrului în România*, vol. II, București, 1971; Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. IV, București, 1972.

[2] Arh. Stat. București, fond Teatrul Național, dos. 15/1904—1905, f. 42.

[3] După cum reiese din hîrtia datată 22 septembrie 1906, Arh. Stat. București, fond Teatrul Național, dos. 34/1906—1907.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Arhitect, Profesor la Şcoala de Belle-Arte, Bureau str. Regală 8, partere, telefon 720 », purtînd data 2 martie 1908 [4]), totuşi va continua să fie angajatul Naţionalului, iar mai tîrziu va colabora şi cu compania Davila, roşilor din depărtare. Este momentul cînd, alcătuit din elemente volumetrice, începe să fie preferat decorul plastic (celui pictural) ca o formulă de decor mai adecvată spaţiului scenic şi expresivităţii tridimensionale a spec-

Fig. 2 — Victor G. Stephănescu, machetă de decor.

pentru care desenează coperta caietului-program. O revistă ilustrată îi publică o schiţă de decor pentru actul I al piesei lui Davila, *Sutaşul Troian*[5], în care este evidentă configurarea arhitectonică, predominată de « goluri », suprafaţa pereţilor, redusă la maximum, deschizîndu-se prin mai multe arcade (unele temporar drapate) şi oferind astfel jocului actoricesc şi privirii publicului un spaţiu adînc, decupat prin introducerea coloanelor şi arcuirilor ornamentate. În stagiunea 1909—1910, cerea direcţiei lămpi cu lumină albă pentru a putea lucra, noaptea, în foaierul teatrului, decorul tragediei *Electra* de Sofocle. Dintr-o chitanţă rezultă că primeşte 4 000 de lei pentru « zugrăvitul decorului, statuia lui Apolon în papier maché, precum şi întregul aranjament al scenei » [6]. O fotografie făcută de el (fiind totodată un pasionat fotograf), nereproductibilă din păcate, demonstrează aceeaşi grijă pentru adîncimea spaţiului scenografic, treptificat de astă dată, ascendent spre fundal, în care monumentalitatea statuii şi a zidurilor cu basorelief este subliniată prin raportare la înălţimea chipa-

[4] Arh. Stat. Bucureşti, dos. 9/1907—1908, f. 104.
[5] *Ilustraţiunea*, nr. 1, ianuarie 1909.
[6] Arh. Stat. Bucureşti, fond Teatrul Naţional, dos. 15/1909—1910, f. 102 şi dos. 35/1909—1910, f. 274.

tacolului. În stagiunea următoare, atras dintotdeauna de repertoriul shakespearian, este firesc să fi contribuit la realizarea decorurilor pentru *Regele Lear*, dar cronica avizată a lui Liviu Rebreanu le consemnează inspiraţia eclectică după montări germane şi franceze. Oricum, aceste decoruri se fac cu avizul şi sub supravegherea sa, ca şi cele pentru *Luceafărul* de Delavrancea, *Judecătorul din Zalameea* de Calderon, *Bestia* de G. Diamandy etc. În atribuţiile sale de director tehnic intră şi stabilirea şi procurarea mobilierului din spectacol, după cum reiese şi din rapoartele date directorului general Pompiliu Eliade: « Căutînd mobilierul necesar din actul 1 *Modelul* (La femme nue) de Bataille am găsit cele necesare numai la Fabrica de Mobile Azuga şi anume şi cu preţurile cele mai ieftine ». Materialele folosite la executarea decorurilor sînt comandate de el, odată obţinută aprobarea ierarhică « 40 metri pătraţi de pînză gaze cu fire metalice pentru imitat apa la piesa *Luceafărul* act 1 ». Sînt numeroase actele justificative pe care le semnează pentru realizarea ambianţei scenografice, amănunţită mai ales cînd este vorba de interioare, în care, acum, uşile sînt « plastice » (cele de pînză au ajuns ridicole). Furnizate de magazine renumite într-un sortiment

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ori altul, mobilele sînt multe și autentice, eventual recondiționate sau modificate în atelierul teatrului [7]. Comenzile făcute la firme din țară sau de peste hotare, adresele, aprobările, avizele, notele și chitanțele de plată, cerile de tot felul ale personalului tehnic îl asaltează în fiecare zi. Chimonourile simple pentru *Taifun* de Lengyel sînt comandate la « Djaburov », costumele spaniole pentru *Judecătorul din Zalameea*, la firma berlineză « Obronski Jmpekoven et Cie ». La 27 martie 1911, își dă demisia din cauza unor încurcături financiare, provocate de comanda unui « covor de iarbă » de 100 metri pătrați la « Textil Manufactur-Berlin ». Dar, în urma anchetei care avusese loc, se cere reintegrarea sa ca director tehnic de la 1 iunie 1911. Cu acest prilej se relevă că el este « arhitectul special în ce privește montarea pieselor » [8]. Cunoștințelor sale de arhitect i se datorează, socotim, încercarea unor unghiuri noi de reprezentare scenică, unor racursiuri de proaspăt efect, cum se constată, în stagiunea 1911—1912, la spectacolul cu *Stîlpii societății* de Ibsen : « aplicarea planului înclinat al scenei a permis o perspectivă de stradă văzută de la etaj, ceea ce a făcut ca și urcarea masei manifestanților din stradă în casă să fie mai firească și mai pitorească » [9]. Este apreciată, deci, consecința rezolvării scenografice asupra regiei și interpretării momentului dramatic. Nu se poate susține că sensul colectiv a lipsit vreodată activității scenografului. De la începutul secolului, era considerat, prin definiție, « omul care știe cum trebuie să fie o scenă pentru o anumită sală și o anumită folosință » [10]. El utilizează panourile, fundalurile, plafoanele, reliefurile, norii mobili, cerul circular, luminile (de la rivalte, rampă, reflectoare laterale), important fiind că « orice decor trebuie să corespundă cît mai bine acțiunei » [11]. Apare și preocuparea pentru posibilitățile spațiului scenic : o scenă modernă este « largă, adîncă » ; firește, și una mică poate fi aptă pentru montarea unei comedii de salon. Totuși, dincolo de subordonarea sa față de dramaturg și de regizorul spectacolului, situația de creator a scenografului rămîne încă neclară ; de obicei, el nu este autorul tuturor decorurilor de pe scenă, ci realizează (apelînd uneori la modele) doar cîteva « decoruri noi », le combină cu altele comandate în străinătate (pentru acea piesă sau alta !), intervine cu completări, adaptări, renovări, după trebuință, încît proprietatea viziunii scenografice a întregului spectacol prea rar se poate susține atunci. De altfel, această ambiție nu se întrevede încă, deși cronicarii se interesează cine este pictorul decorator și-i semnalează cîteodată numele. Satisfacțiile nu lipsesc totuși, directorul Ion C. Bacalbașa fiind în măsură să afirme că s-au reușit « chiar

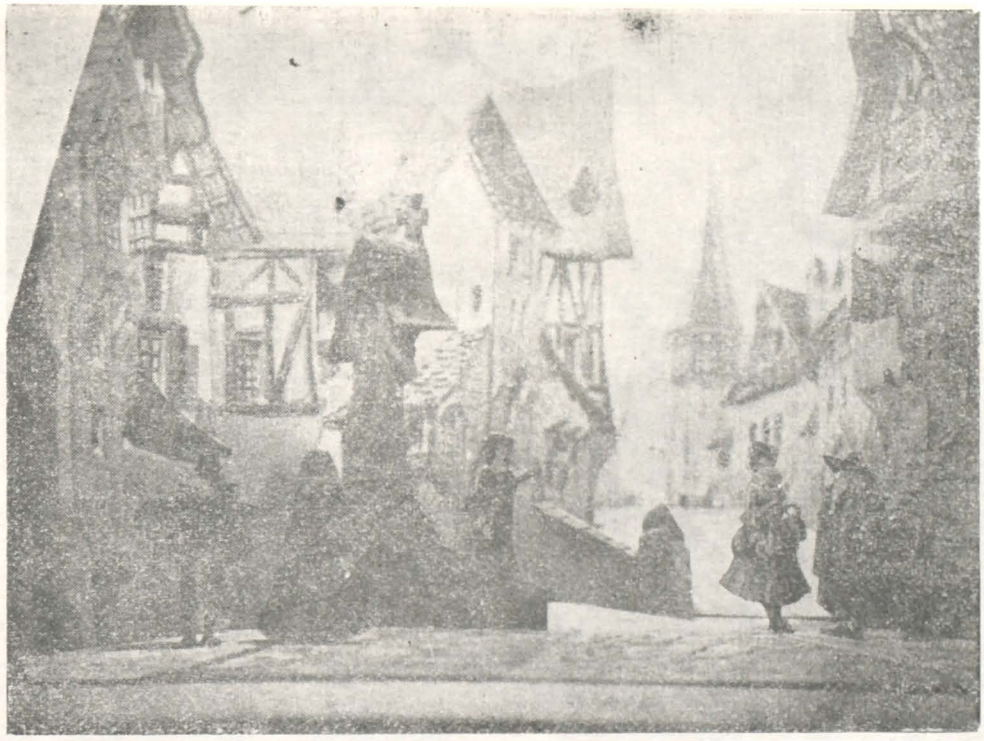


Fig. 3 — Victor G. Stephănescu, machetă de decor.

[7] *Ibidem*, dos. 11/1910—1911, f. 14.
[8] *Ibidem*, dos. 14/1910—1911, f. 49, 53, 54.
[9] Alexandrescu Dorna, *Cronica*, în *Universul*, 29 noiembrie 1911.
[10] Dinu Dumbravă, *Scenografia*, I, în *Cortina*, nr. 3/1915.
[11] *Ibidem*, II, în *Cortina*, nr. 4, 1915.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în atelierele noastre lucrări cu adevărat artistice, grație personalului nostru tehnic și în special d-lui arhitect Victor Ștefănescu »[12]. Acesta este tot mai mult un scenograf cu experiență și cu o vizibilă informare de specialitate.

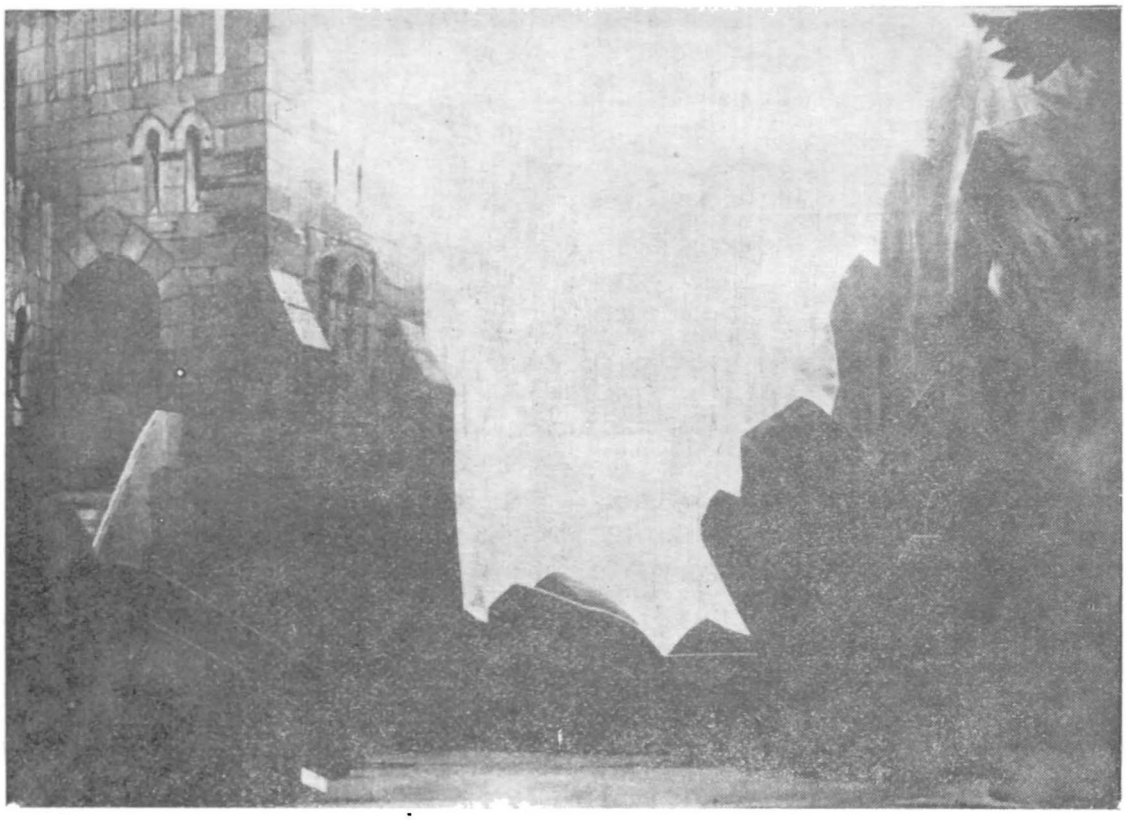


Fig. 4 — Victor G. Stephănescu, machetă de decor pentru *Regele Lear* de Shakespeare.

Astfel, se documentează asupra diferitelor construcții de teatre din decursul istoriei, căutînd sugestii și argumente pentru o «reformă a teatrelor moderne» în ceea ce a fost relația scenă-public în Grecia și în Roma antică, în evul mediu și în Renaștere, în epoca elisabetană[13]. O documentare, desigur, indispensabilă pentru cel care a elaborat în timpul vieții cîteva planuri de teatre, deosebite, de la Arenele Romane pînă la cele destinate, peste trei decenii, orașului Turnu Severin (1936) sau Operei din Belgrad (1938).

În stagiunea 1912—1913, cînd revine ca director A. Davila, reluarea în triplă interpretare a lui *Hamlet* și premiera piesei lui Delavrancea, *Hagi Tudose*, îl solicită mai cu seamă. În arhiva lui V. G. Stephănescu s-au păstrat pagini dintr-o variantă cu desene-indicații de decor făcute de dramaturgul român. Cronica scenografică, inițiată de atunci în *Rampa*, elogiază decorul din primul act, în care domina «o biserică adevărată», avînd reprezentat în preajmă un șir de case, așa cum se află prin mahalalele bucureștene ale vremii. Competența arhitectului fusese hotărîtoare pentru acest decor care, prin modul de realizare reconstitutiv, «pune [...] în evidență nota esențială, evocativă, descriptivă a talentului d-lui Delavrancea»[14]. Presa îl mai menționează pe V. G. Stephănescu ca scenograf al poemului *Visul lui Ali* de Mircea Demetriade sau a revistei *Obor-Gara de Nord* de Emil și Dan Cerkez. La ultima, în modul de executare a decorului — cu fundal citadin de vastă perspectivă aeriană, în fața căruia, într-un tablou, apare un tramvai — se remarcă un anumit umor, voit naiv, față de decorul pictat, ca și de reproducerea naturalistă[15].

Noul directorat al lui Davila începuse cu gînduri inovatoare în privința scenografiei care cunoștea schimbări esențiale în teatrul european. Nu întîmplător el apelează la scenograful de origine română Ernst Stern (1876—1954), mult apreciat în Germania, comandîndu-i schițele de decor pentru dramele originale clasice *Răzvan și Vidra* și *Ovidiu*, de asemenea pentru piesa franceză *Vălul fericirii* de G. Clémenceau. Un articol despre decorul stilizat și de «atmosferă» este ilustrat cu costumele schițate de

[12] *Teatrul Național din București Stagiunea 1911—1912. Dare de seamă*, p. 12.

[13] Despre care publică o serie de cinci articole în *Rampa*, aprilie-mai, 1912.

[14] M. Gheorghiu, *Punerea în scenă și decorurile*, în *Rampa*, nr. 349, 16 decembrie 1912.

[15] Vezi *Ilustrațiunea română*, nr. 4, 1913, p. 56—58.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Stern pentru personajele lui Hasdeu [16]. Dar bunele intenţii ale lui Davila vor rămîne, în cea mai mare parte, intenţii, în cel de-al doilea directorat al său de numai 15 luni [17], după care şi V. G. Stephănescu se va retrage din teatru.

Fig. 5 — Victor G. Stephănescu, schiţă de decor pentru *Faust* de Goethe, II, act 5.

În arhiva sa am găsit cîteva fotografii de machete de decor unele neidentificate, altele incerte, care par cele mai vechi, chiar din perioada cînd lucra la Teatrul Naţional — şi un număr mare de schiţe, sporit de variantele lor (acuarele, creioane colorate) nedatate, însă cu siguranţă ulterioare, care dovedesc preocuparea continuă a arhitectului pentru scenografie, axată preferenţial pe texte clasice: Shakespeare *(Macbeth, Othello, Hamlet)*, Goethe *(Faust)*, sau moderne: Oscar Wilde *(Salomeea)*. În totalitate, sînt decoruri plastice şi arhitecturale, consacrate scenei « italiene », concepute ilustrativ în raport cu textul dramatic, propunînd cel mai des o viziune (neo)romantică, dar în care se face simţită tendinţa stilizatoare prin rezolvarea spaţială şi compoziţia lor ritmică. Locul dramatic — vizibil în întregul imaginii scenografice — înglobează spaţiul de joc cu necesităţile lui expresive, iar dacă distingem elementele funcţionale ale acestuia, ele sînt camuflate, se confundă cu elemente (pante, trepte, paliere etc.) aparţinînd imaginii. Cutia tridimensională a scenei este integral transformată în reprezentarea scenografică a locului dramatic, spaţiile de joc există implicate în compoziţia sa şi se desfăşoară sub o diversitate de unghiuri pe care decorul pictat nu le permitea. Dintre decorurile ilustrativ-somptuoase făcute pentru *Othello*, se distinge « o stradă în Cipru » — văzută prin cortina parţial deschisă —, traseu îngust, răsucit printr-o îmbinare labirintică de arcade şi ziduri întunecate, deasupra cu un petic de cer. V. G. Stephănescu încearcă să surprindă uneori caracterul propriu, tonalitatea adecvată locului, angajat spaţial, mai mult ca înainte, în dramă, în acord sau în contrast cu acţiunea, cu starea conflictuală a momentului (tabloului). El se îndepărtează de obiectivitatea studioasă « meiningeneză » şi este receptiv la tentativele scenografice ale vremii sale. O atestă frecvenţa decorurilor cu un relief riguros ritmat (susţinut de organizări arhitectonice în interioare, ori de accidente de teren, denivelări, suprafeţe abrupte în exterioare), dinamica de adîncime a formelor, dispuse sinuos sau zigzagat între rampă şi fundal, accentuate de lumini. Cîteodată, austeritatea liniilor arhitecturale, a conturelor poate fi considerată ca o incipientă stilizare (crenelurile din *Hamlet*, stîncile plasate în spaţii întinse din *Regele Lear*, din *Faust*), de obicei însă, această austeritate este animată cromatic.

[16] T.A. Teodoru, *Arta decorativă în teatru*, în *Ilustraţiunea română*, nr. 4, 1913, p. 66–67.

[17] La această situaţie a contribuit, fără îndoială, şi conflictul dintre Teatrul Naţional din Bucureşti şi Casa „Hugo Baruch et Cie" din Berlin — conflict care, după documentele de arhivă, a fost provocat de realizarea nesatisfăcătoare a decorurilor lui Stern de către firma berlineză şi de pretenţia ei la o sumă ce-i fusese achitată.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Monumentalitatea lirică sau fantastă a imaginilor scenografice elaborate este tensionată de contraste: topografice, de intensitate luminoasă, de culoare, de substanță.

Interesante sînt și încercările de a «decupa» spațiul scenic, fie prin diferite deschideri de cortină (pentru a sugera spații înalte, dar înguste, sau pentru a oferi fragmentul sugestiv al unui spațiu prea vast ca să fie altfel reprezentat), fie prin deschiderile stabilite de arhitectura decorului și care, în timpul spectacolului, pot fi puse în relație.

Schițele în multiple variante se dovedesc căutări de unghiuri vizuale, de culoare și lumină expresivă. Pentru «terasa» din *Hamlet* — expusă uneori în plan secund, din interiorul palatului — există variante cu marea și cerul vizibile sau în care numai cerul se vede, un cer care poate fi noros peste o mare verde, un cer albăstrui sau cu nori și lună, un cer întunecat, străbătut de nori, un cer rece de iarnă (cum fusese și în montarea din stagiunea 1912—1913, la care scenograful participase). Îl atrage reprezentarea spațiilor profunde, descoperite prin «ramele» de diferit format determinate de deschiderile cadrului arhitectonic sau natural înfățișat. De aceea, deși nu lipsesc nici spațiile obturate, «golurile» au o evidentă însemnătate în alcătuirea decorurilor sale. În spectacol, ele impun o anumită ritmică vizuală a planurilor, o pulsație continuă a privirii (și imaginației) între cele apropiate și cele depărtate; interpretul-personaj se profilează pe un spațiu înconjurător vast și care dă posibilitatea jocului actoricesc mai dinamic, pe mai multe nivele.

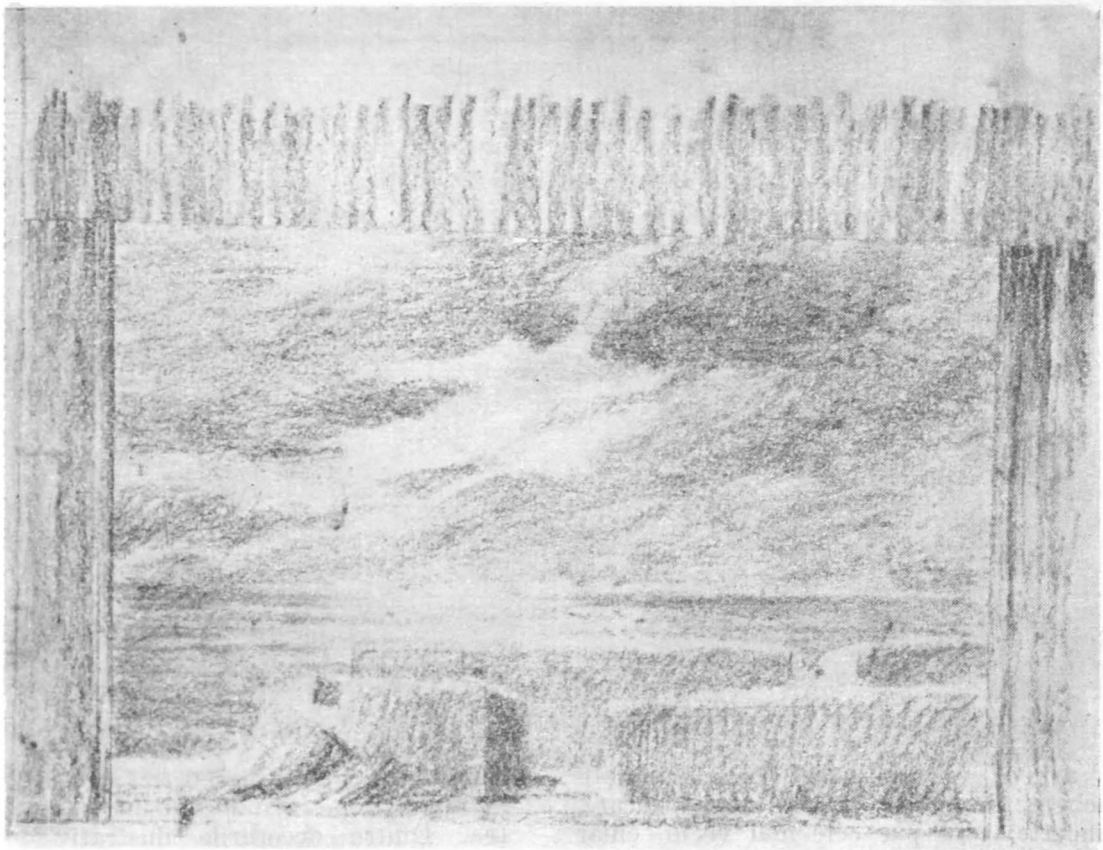


Fig. 6. — Victor G. Stephănescu, schiță de decor pentru *Hamlet* de Shakespeare

La Victor G. Stephănescu, primul arhitect-scenograf pătruns în teatrul românesc, se observă — în rezolvările incipiente de care era capabilă scenotehnica epocii — acea preocupare pentru «organizări de spații cu destinație determinată», caracteristică asumării simultane a unor experiențe constructive distincte, cu consecințe stilistice inconfundabile, așa cum a demonstrat-o, la alt stadiu de evoluție a artei spectacolului, existența grupului de arhitecți — Toni Gheorghiu, Liviu Ciulei, Paul Bortnovschi, Vladimir Popov, Dan Jitianu — care au influențat fertil, sub numeroase aspecte, scenografia noastră contemporană.

ION CAZABAN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TURNEE TEATRALE ÎN TRANSILVANIA: VICTOR ANTONESCU ȘI ION BREZEANU PE SCENA ARĂDEANĂ

Turneele marilor artiști Mihail Pascaly și Matei Millo, și nu mai puțin ale lui G.A. Petculescu, I. D. Ionescu, Constantin Petrescu, Victor Antonescu, au constituit evenimente de primă importanță în viața culturală a românilor din Transilvania, ele dobîndind prestigiul unor sărbători naționale. Acest fapt era demonstrat și de numărul mare al spectatorilor veniți la oraș din satele mai mult sau mai puțin apropiate, de cei care stăteau zile întregi, ca într-o adevărată tabără de căruțe în jurul teatrului, pentru a putea auzi de pe scenă, măcar o dată, cuvîntul românesc [1]. Turneele teatrale au contribuit la integrarea publicului din partea de vest a țării în atmosfera culturală a întregii obști românești. S-a realizat și o anume simultaneitate în receptarea unor valori artistice, la București și în centrele culturale din Transilvania și Banat, lucru ce va dovedi și eficiența formativă a acestor turnee în planul conștiinței, determinarea unui aceluiași mod de a gîndi problemele naționale ale epocii. Spectacolele, întărind încrederea publicului în capacitatea limbii române de a exprima sentimente înalte, au constituit veritabile lecții de patriotism și de educație estetică.

Vasile Goldiș a fost cel care a salutat cu entuziasm, în ziarul arădean *Românul*, turneul trupei de teatru a lui Victor Antonescu, apreciind că societatea românească ar putea suporta «greutatea materială a unei trupe permanente» [2]. Spectacolele date la Arad și Lipova au constituit un triumf pentru prestigiosul grup de actori, căruia i s-a făcut o primire impresionantă. Așa cum relevă în cartea sa Leonard Paukerow — un participant direct la spectacole, atît pe scenă, cît și în sală — turneul trupei teatrale Victor Antonescu întreprins în toamna anului 1913 în Ardeal, Banat, Sătmar, Sălaj și Bihor a fost considerat de «fruntașii români, de presă și de întreaga opinie publică românească din Ardeal — ca un eveniment important în viața culturală a românilor de pe aceste plaiuri, ca o manifestație culturală ce va rămîne înscrisă în istoria culturală a zilelor noastre, cu litere de aur» [3]. Și autorul își continuă rememorarea «ca unul ce am contribuit într-o măsură oarecare la organizarea acestui turneu și am cutreierat aceste ținuturi trei luni de zile, putînd să mă conving *de visu* de bucuriile rari și mari semănate de trupa teatrală în calea ce a străbătut-o [...] aruncînd o lumină nouă asupra vieții sufletești a neamului românesc din Ardeal». Acest turneu a dovedit totodată vocația pentru cultură a publicului transilvănean «dispus să facă orice jertfe, numai să aibă teatru românesc, gata să micșoreze distanțele, să înfrunte criza economică, numai să se poată împărtăși de splendorile artei». De asemenea, turneul efectuat de Victor Antonescu și trupa sa a avut o influență salutară asupra «Societății pentru fond de teatru român», determinînd-o «să iasă din rezerva ei, din starea ei de expectativă și să-și caute o îndrumare pe alte căi decît pe cele bătătorite de rutina administrativă. Și, în loc de un așezămînt greoi ce vegetează, să devie quintesența aspirațiilor artistice ale unui neam și să pornească cu sprintenie pe căile noi ale artei, pe drumul indicat de cerințele vremii, ascultînd de glasul imperios al românilor, care reclamă înfăptuirea neîntîrziată a teatrului românesc» [4].

Victor Antonescu a obținut concesia de a juca în Transilvania prin guvernul Titu Maiorescu, și anume prin intervenția personală a lui Take Ionescu. La sfîrșitul lunii martie 1913, Ministerul Cultelor și al Instrucției Ungare, prin intermediul Consulului General la Budapesta, Gheorghe Derussi, a dat un răspuns afirmativ petiției înaintate de Victor Antonescu în luna ianuarie, prin care acesta ceruse să i se accepte un ciclu de reprezentații în Transilvania. În autorizație se preconizează că poate juca timp de șase săptămîni cîte trei reprezentații în orașele: Brașov, Făgăraș, Sibiu, Sebeșul Săsesc, Blaj, Alba Iulia, Orăștie, Arad, Lipova, Lugoj, Caransebeș, Abrud, Brad, Oradea Mare, Beiuș, Șimleul Silvaniei și Baia Mare, avînd în repertoriu, printre altele: *Diavolul* de Fr. Molnar, *Taifun* de M. Lengyel, *Legea iertării* de M. Landay, *Sacrificiul* de R. Bracco, *Sanda* de Al. G. Florescu, *Fîntîna Blanduziei* de Vasile Alecsandri, *Năpasta* și *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale. În autorizație se mai făcea precizarea că trupa lui Victor Antonescu poate juca numai atunci cînd în localitatea respectivă nu are spectacol o trupă maghiară.

În vederea efectuării turneului, Leonard Paukerow ia legătura, la Brașov, cu Horia Petra Petrescu, secretarul «Societății pentru fond de teatru român», și la Sibiu cu Octavian Tăslăuanu, secretarul «Astrei». Ziarul *Românul* este cel dintîi care dă un larg sprijin acțiu-

[1] Ștefan Mărcuș, *Thalia română*, Timișoara, 1945, p. 172.
[2] *Turneul Antonescu*, în *Românul*, an. III, 1913, nr. 256.
[3] Leonard Paukerow, *Cînd joci teatru românesc în Țara Ungurească. Impresii și icoane din turneul trupei Victor Antonescu*, Budapesta, Tipografia «Poporul român», 1914, p. 7. A se vedea și: Margareta Andreescu, *Turneul intern — permanență a teatrului autohton*, în cap. I — *Organizarea vieții teatrale* — din *Istoria teatrului în România*, vol. II, București, 1971, p. 65—66.
[4] Leonard Paukerow, *op. cit.*, p. 7—8.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nii inițiate. Îi urmează celelalte ziare românești: *Drapelul*, *Gazeta Transilvaniei*, *Telegraful român*, *Libertatea*, *Revista Cosînzeana*, *Luceafărul*, *Revista teatrală*. Ziarul *Românul* îi consideră pe artiștii bucureșteni «buni ostași ai culturii române», turneul lor în Ardeal constituind «un mare eveniment pentru viața noastră culturală și teatrală», deoarece ei «sînt fala scenei românești, cei mai chemați de a populariza comorile artistice ale poporului român în cercurile cele mai largi de la noi»[5]. Același articol, *Buni ostași ai culturii române*, îi prezintă pe membrii trupei lui Victor Antonescu. În primul rînd, artistul societar al Teatrului Național din București, Ion Brezeanu, pe care I. L. Caragiale îl considera «un extraordinar temperament, o natură desăvîrșită de artist, unul dintre rarele fenomene care pun adînc marca lor pe o întreagă epocă artistică». Alături de Ion Brezeanu, protagonistă a scenei românești este și Maria Ciucurescu, «actriță exuberantă și pasionată» care, în rolurile ce le interpretează, «în vorbe și mișcări pune toată căldura patimei, care umple viața scenei ca și viața ei [...], iar cu vorba ei admirabilă știe să stîrnească rîsul cel mai sănătos la spectatori»[6]. Ziarul *Românul*, prin articolul în discuție, după prezentarea făcută trupei, își exprimă speranța că publicul român va arăta trupei lui Antonescu «încrederea și simpatia cea mai caldă», împletind cununi de lauri «pentru frunțile cuceritoare ale artiștilor români». «Societatea pentru fond de teatru român» adresează un indemn către filialele ei, semnat în numele comitetului de Horia Petra Petrescu, prin care atrăgea atenția asupra turneului ce «prevestește o izbîndă meritată a Thaliei române», cerînd sprijinul publicului de care «atîrnă ca mișcarea aceasta teatrală să crească și să înflorească sau să se piperniceasca, pentru ca să adoarmă mai apoi pentru totdeauna». Și comitetul «Asociațiunii pentru literatura română și cultura poporului român» a trimis, la patru zile de la începerea turneului, o circulară către toate Direcțiile Despărțămintelor prin care roagă stăruitor pe toți membrii asociației «să primească cu dragoste pe acești apostoli ai artei românești», care «vor arăta publicului de la noi puterea artei românești și vor răspîndi frumusețea limbii literare în toate părțile»[7].

Trupa teatrală, compusă din șapte bărbați și cinci femei, cuprindea, alături de Victor Antonescu, Ion Brezeanu, Maria Ciucurescu, și pe Constantin Mărculescu, Marioara Antonescu, Maria Rudeanu, Elena Sterescu[8], Sofia Ionescu, C. Costescu. I. Georgian, F. Formescu, G. Timică. Turneul a început la 11 octombrie 1913, la Alba Iulia, și a continuat apoi la Blaj, Sebeșul Săsesc, Orăștie, Sibiu și Arad.

Înainte de începerea turneului, reprezentațiile teatrale ale trupei Antonescu la Arad erau incerte. Autorizația ministrului maghiar al cultelor sublinia răspicat că în localitatea unde joacă o trupă maghiară nu poate da reprezentații și trupa românească decît în urma unei prealabile înțelegeri. Leonard Paukerow, după ce a discutat cu Vasile Goldiș și alți fruntași români din localitate, s-a prezentat directorului teatrului maghiar, Szendrey Mihaly, care i-a declarat: «Sînt cel dintîi dintre acei care ar dori ca artiștii și colegii mei din București să joace pe scena teatrului ce-l conduc. Căci părerea mea este că-n artă nu trebuie să facem deosebire de naționalitate. Cu toții slujim aceluiași cult»[9].

Leonard Paukerow își amintește ce îmbulzeală era la Librăria «Concordia», unde se vindeau biletele și unde veneau cereri telefonice, telegrafice și prin poștă din Timișoara, Radna, Lipova, Șiria, Pecica, Ghioroc, Buteni, Sebiș, Socodor, Chișineu, Zărand ș.a. pentru rezervarea lojilor, stalurilor, locurilor la balcoane pentru toate reprezentațiile. Teatrul arădean s-a arătat prea mic față de o astfel de solicitare din partea publicului, așa încît la cea de a treia reprezentație «o mare parte din publicul venit din provincie a trebuit să umble hai-hui pe stradele Aradului — nemaigăsind bilete»[10]. Nu este lipsită de interes o descriere a orașului, din anul 1914: «face impresie de oraș mîndru, Aradul, cînd vii de la gară într-o zi frumoasă, cu soare, și străbați imensul și superbul bulevard pînă la centru. Strada aceasta principală dă Aradului aspectul impozant de oraș bogat și monumental, cu palate, cu catedrale și parcuri cu statui, hoteluri și cafenele fastuoase, cu teatru, cu autobuzuri ... E și o arteră mare industrială și comercială acest bulevard în care se înșiruie și fabrici, și mori, și prăvălii, birouri, bănci etc., și tot în raza acestui bulevard e și piața vastă care, o dată pe săptămînă, în zi de tîrg, oferă un spectacol pitoresc, cînd poți trece în revistă portul populației românești din jur». În cele trei zile de reprezentații ale trupei Antonescu, Aradul avea un alt aspect. Provincialii ocupaseră trotuarele pe care, de obicei, se plimbau localnicii. Toate hotelurile, cafenelele, birturile erau pline de preoți, țărani, învățători, avocați, cu familiile lor, veniți din provincie. Ziarele românești și maghiare, precum și revista teatrală *Aradi Szinházi Élet* («Viața teatrală din Arad») se ocupau pe coloane largi de reprezentațiile teatrale susținute de artiștii bucureșteni, publicîndu-le totodată și portretele. Pe toate zidurile orașului puteau fi

[5] *Ibidem*, p. 21.

[6] Ștefan Mărcuș, *op. cit.*, p. 423.

[7] *Ibidem*, p. 123 și 434.

[8] Actrița Elena Sterescu se va angaja în anul 1948 la Teatrul de Stat din Arad, devenind membră fondatoare a primei trupe teatrale românești permanente din Arad.

[9] Leonard Paukerow, *op. cit.*, p. 100.

[10] *Ibidem*, p. 102.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

citite afişe româneşti şi maghiare care invitau publicul la teatru. Seara, în faţa teatrului, circulaţia trebuia întreruptă din cauza unui mare număr de oameni ce aşteptau cu înfrigurare deschiderea porţilor. Un îngrijitor, de 17 ani în serviciu, i-a mărturisit lui Leonard Paukerow că « pentru prima oară vede teatrul acesta tixit pînă la cel din urmă loc ».

Reprezentaţiile teatrale au fost veritabile reprezentaţii de gală. Erau de faţă prefectul comitatului şi primarul oraşului, iar românii veniseră ciţi au putut să încapă în sală.

Ziarele locale (în cele două limbi) au consemnat pe larg evenimentul, publicînd în amănunt subiectul pieselor reprezentate. Revista de teatru *Aradi Szinházi Élet*, printr-un articol amplu, apărut în nr. 5 din 1913, relevă importanţa spectacolului, a distribuţiei, oferind publicului şi fotografiile artiştilor. De fapt, fotografiile artiştilor bucureşteni sînt publicate şi de *Românul*, sub genericul *Au sosit oaspeţii Thaliei române.*

Înainte de spectacol, directorul Victor Antonescu şi-a prezentat ansamblul, arătînd că închină acest turneu nenumăratelor personalităţi artistice ale Transilvaniei, ce au realizat un adevărat tezaur spiritual în această parte a ţării. În timpul cuvîntării, de mai multe ori se puteau auzi din sală : « să trăiască », precum şi alte întreruperi aprobative, iar la sfîrşitul ei, Victor Antonescu a fost aplaudat « mai multe minute ».

În programul primei zile figurau *Legea iertării*, comedie în trei acte de M. Landay, interpretată de Victor Antonescu, Constantin Mărculescu, G. Timică, Ion Georgian, F. Formescu, Marioara Antonescu, Maria Rudeanu, Elena Sterescu, despre realizarea căreia cronicarul de la *Românul* afirmă că « în general jocurile artiştilor cît şi ansamblul au întrecut aşteptările noastre cele mai îndrăzneţe », şi *Năpasta*, cunoscuta dramă a lui Ion Luca Caragiale. Comedia lui Landay a fost jucată cu succes de Victor Antonescu (în rolul deputatului Lerault — « un actor de întîiul rang, puterea lui de interpetare denotă mari calităţi, iar humoru-i de bun gust a ţinut sala într-o continuă ilaritate »), Elena Sterescu (în rolul Soţiei, « actriţa cu un joc inteligent ») şi Maria Antonescu (în rolul Bertei, dovedindu-se a fi « o actriţă înnăscută », care « a impresionat publicul prin puterea-i dramatică »). *Năpasta* este reprezentată la Arad numai la doi ani după ce marele dramaturg poposise aici (în aprilie 1911), la invitaţia directorului ziarului *Românul*, Vasile Goldiş, aducînd cu sine manuscrisul cunoscutei poezii a lui Alexandru Vlahuţă, *Triumful aşteptării*, dovadă a încrederii în lupta dusă cu abnegaţie şi credinţă pentru întărirea conştiinţei naţionale. Aşa după cum relevă şi cronica spectacolului, apărută în *Românul*, « sufletul lui Caragiale pare că plutea peste sală unde bunul său amic Ion Brezeanu avea să arunce o lumină de fulger peste o latură a marelui său talent »[11]. Ziarul *Aradi Közlöny* (« Vestitorul Aradului ») consemnează : « În această dramă, publicul a făcut cunoştinţă cu Ion Brezeanu, cel mai bun actor dramatic al României. În rolul lui Ion ocnaşul, Brezeanu a făcut o creaţie artistică de prim rang. Artist de rasă, verist, ca şi cînd ar fi ieşit din şcoala lui Reinhardt ... ». Au mai jucat : G. Mărculescu în Dragomir, Marioara Antonescu în Anca şi G. Timică în Învăţătorul.

A treia reprezentaţie şi totodată ultima a avut loc în ziua de 30 octombrie. Ca şi la spectacolele anterioare, sala era arhiplină. Reprezentaţia a început cu drama într-un act *Sacrificiul* de R. Bracco, interpretată de C. Mărculescu, Marioara Antonescu, G. Timică, urmată apoi de comedia lui Ion Luca Caragiale, *O noapte furtunoasă*. Jocul actorilor a impresionat în mod deosebit, publicul aplaudîndu-i frenetic pe Ion Brezeanu (Nae Ipingescu), Maria Ciucurescu (Veta), Constantin Mărculescu (Chiriac), G. Timică (Jupîn Dumitrache) şi Victor Antonescu. O nouă furtună de aplauze s-a dezlănţuit în sală cînd, din partea direcţiei Teatrului din Arad, i s-a înmînat lui Victor Antonescu o cunună de lauri cu tricolorul român. Leonard Paukerow aminteşte şi acest moment al turneului : « Se prăznuia atunci nu numai un eveniment cultural, ci şi un eveniment naţional. Şi apoi a urmat o tăcere adîncă, mii de urechi plecate ascultau cu înţelegere graiul românesc, şi vedeai şi simţeai cum imensul public era sub magica stăpînire a artei române. La Arad au fost trei seri de feerie, de superbă apoteozare a Thaliei române »[12].

Românul a consemnat cu satisfacţie marele succes repurtat de artiştii bucureşteni, remarcînd, pe rînd, spontaneitatea interpretării şi marele talent al interpreţilor, succesul fiind considerat a fi fost « desăvîrşit ». În rolul lui Nae Ipingescu, reputatul actor Ion Brezeanu a lăsat o impresie de neuitat ; Maria Ciucurescu în rolul Coanei Veta « a dovedit aceleaşi calităţi de mare artistă » ; deopotrivă, sînt remarcaţi şi ceilalţi interpreţi ai cunoscutei comedii caragialiene. La sfîrşitul spectacolului, Victor Antonescu, în numele trupei teatrale, a mulţumit publicului şi oficialităţilor pentru entuziasta primire şi pentru invitaţia de a participa la balul de la « Crucea Albă », organizat în cinstea actorilor. A doua zi, la 31 octombrie 1913, sute de arădeni, în frunte cu Vasile Goldiş, au condus la gară pe artişti[13].

[11] *Turneul Antonescu, loc. cit.*

[12] Leonard Paukerow, *op. cit.*, p. 109.

[13] În Colecţia Iosif Sîrbuţ, la Muzeul teatrului arădean, se păstrează, alături de afişele turneului trupei lui Victor Antonescu, şi obiecte inedite aparţinînd lui Ion Brezeanu, şi anume: peruca lui Ion din *Năpasta* şi vestonul purtat de actor în rolul lui Nae Ipingescu din *O noapte furtunoasă*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La Lipova, Victor Antonescu și trupa sa au susținut două reprezentanții, la 7 și, respectiv, 12 noiembrie. Și aici, solii artei teatrale românești au fost primiți cu mult entuziasm, acest «tîrgușor» avînd «români vrednici pe care se poate conta cînd e vorba de organizarea unei manifestațiuni culturale românești», după cum au stat mărturie desfășurarea celor două adunări generale ale «Societății pentru fond de teatru român», precum și reprezentațiile teatrale susținute de Zaharia Bârsan.

«Comitetul aranjor» — alcătuit din dr. Alexandru Marta, Procopiu Givulescu, protopop, dr. Aurel Halic, dr. Constantin Missits, dr. Vasile Avramescu, dr. Aurel Cioban, Horia P. Thomas — i-a îndemnat pe românii din cele două orașe, precum și din comunele învecinate, să vină în număr cît mai mare la reprezentațiile susținute de trupa Antonescu, pentru ca artiștii români «să nu simtă golul nepăsării, frigul lipsei de interes pentru arta teatrală, ci să se încălzească cu aceeași dragoste largă, necalculată a românilor din Ardeal»[14]. De altfel, Vasile Goldiș, om politic și mentor al vieții culturale arădene, a avut reale merite în organizarea turneului trupei teatrale conduse de Victor Antonescu, turneu considerat la Arad nu numai un act de cultură, ci și de «românism», pentru că potrivit propriei lui mărturisiri, «românii vor libertatea națională» și «niciodată nu vor recunoaște nici o supremație asupra lor»[15].

După 31 de ani de la acest «Turneu teatral istoric în Ardeal», în aprilie și mai 1944, trupa artistului Victor Antonescu de la Teatrul Național din București a efectuat un nou turneu în 28 localități din Ardeal și Banat, spre aducerea aminte a acelui turneu din anul 1913, desfășurat «în condiții neasemănat de grele, sub stăpînirea maghiară», turneu ce a evidențiat atunci «superioritatea artei noastre dramatice și, mai ales, solidaritatea noastră sufletească»[16], pregătind Unirea cea mare de la 1 decembrie 1918.

LIZICA MIHUȚ

[14] Leonard Paukerow, *op. cit.*, p. 122.

[15] *Război și pace*, în *Românul*, an III, 1913, nr. 284.

[16] *Un turneu teatral istoric în Ardeal*, în *România*, 4 iulie 1939.

TIMOTEI POPOVICI LA BRAȘOV

După ce absolvă Conservatorul de muzică și declamațiune de la Iași, ajuns aici la sfatul doinitorului bănățean Ion Vidu, Timotei Popovici[1] se reîntoarce pe meleagurile natale, la Lugoj, îndemnat fiind și de profesorul său Gavriil Musicescu, care i-a adresat tînărului muzician următoarele cuvinte: «Du-te în Banat și dezvoltă talentul tău și vei fi cel dintîi!»[2]. Ce recomandare și apreciere mai distinsă putea să-l mobilizeze pe Timotei Popovici decît aceste cuvinte transmise din partea unui strălucit profesor și compozitor cum a fost Gavril Musicescu?

Dar, după ce încheie primul an școlar, ca profesor de muzică la Lugoj[3], în urma invitației primite din partea Gimnaziului din Brașov, Timotei Popovici ia hotărîrea de a pleca în orașul de la poalele Tîmpei. Hotărîrea nu este întîmplătoare pentru că renumele Gimnaziului românesc din Șcheii Brașovului și al profesorilor de muzică ce activaseră aici (Ciprian Porumbescu, Gheorghe Dima, Iacob Mureșianu, Nicolae Popovici), precum și cel al Reuniunii de gimnastică și cîntări îi erau bine cunoscute muzicianului bănățean. Trebuie remarcat, însă, că invitația ce i s-a făcut lui Timotei Popovici de a intra în rîndul remarcabilului corp profesoral de la Gimnaziul românesc din Șcheii Brașovului, ca urmare a pensionării de boală a lui Nicolae Popovici[4], se datora cu precădere faimei sale de muzician.

[1] Pentru date biografice, a se vedea D⟨umitru⟩ Jompan, *Contribuții la istoria muzicii bănățene: Timotei Popovici 1870—1950*, Reșița, 1970, p. 12; Cornel Arion, *Timotei Popovici și folclorul muzical*, în *Studii și comunicări*, Sibiu, 1981, p. 107—108. În anul 1911 tipărește la Sibiu cea dintîi *Carte de cîntece* pe note muzicale, destinată învățămîntului primar și secundar din Transilvania, iar în 1915, în Editura W. Krafft, un *Dicționar de muzică*, elogios prezentat în diverse lucrări românești de specialitate, precum și în *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Première partie, Paris, 1922, p. 2 663. Deschide (în str. Cisnădiei nr. 7) un Depozit de piane, pianine și armoniuri (*Gazeta Transilvaniei*, nr. 41 din 22 febr. /6 mar. 1912).

[2] I. Arsin, *Timotei Popovici*, ms. dact., aflat în Bibl. Conservatorului de muzică «Ciprian Porumbescu» din București, 1956, p. 1.

[3] D⟨umitru⟩ Jompan, *op. cit.*, p. 11.

[4] Nicolae Popovici s-a născut la Caransebeș, la 2 decembrie 1857. Urmează cursurile primare și Institutul teologic-pedagogic din Caransebeș (1876—1880) după care, între anii 1880—1882, «Konservatorium für Musik» din Leipzig și un an la Viena la Karltheater. În timpul studiilor de la Leipzig se împrietenește cu Gh. Dima, cu care va colabora în turnee, precum și în cadrul reuniunilor de cîntări de la Sibiu și Brașov. Între anii 1883—1886 este solist la Karltheater. Nicolae Popovici a fost un bariton liric cu o voce fenomenală, excepțional de frumoasă. Perioada cea mai intensă a activității sale este cea petrecută la Brașov ca profesor de muzică la Gimnaziul românesc și dirijor al Reuniunii de gimnastică și cîntări. Paralel cu activitatea de la catedră, Nicolae Popovici s-a dedicat cu pasiune celei de creație, el fiind și autorul a mai multor piese corale, între care *Hora dobrogeană* (1885), *Hora Izvorul* (1889) etc.

A murit la Sibiu în 7 septembrie 1897.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Iată-l deci pe Timotei Popovici profesor suplinitor de « Cîntări la toate şcoalele, conducînd corul bis. Sf. Nicolae din Şcheii Braşovului şi dirig. [ent] al corului Soc. de lec. a studenţilor »[5].

Hotărît în îndeplinirea chemării sale de a pune temelie unui învăţămînt muzical modern, « folosind cele mai potrivite metode şi procedee, [Timotei] Popovici şi-a cîştigat o binemeritată faimă, contribuind, prin aceasta, la ridicarea prestigiului profesorului de muzică şi al disciplinei predate »[6] şi la asigurarea unui climat artistic adecvat educaţiei patriotice a generaţiilor de elevi.

La clasă, în orele de muzică sau cu ocazia repetiţiilor de cor, Timotei Popovici socotea fiecare moment muzical un prilej de cercetare şi dezvoltare a concepţiei sale despre metoda de predare a muzicii. Ca urmare, la capătul unor îndelungate experienţe şi observaţii metodologice, Timotei Popovici va elabora, între anii 1911—1914, cîteva prelegeri şi articole pe care le va publica în revista *Vatra şcolară* din Sibiu[7]. Faţă de realizările practice, precum şi de problematica abordată în aceste articole, Timotei Popovici poate fi socotit între cei dintîi pedagogi români care au pus temelie muzicii ca obiect de studiu[8].

Perioada de la Braşov (1896—1899)[9] îl impune pe Timotei Popovici ca pe un neîntrecut organizator de coruri şcolare. La mai puţin de un an de la data numirii sale ca profesor de muzică, lansează un mobilizator apel către publicul român din Braşov şi împrejurimi, apel care face cunoscută ideea că « Înfiinţarea de coruri de copii este unul din mijloacele cele mai corespunzătoare şi naturale pentru a ajunge prin muzică şi cîntare scopul educativ, ce trebuie să-l aibă ea »[10].

Uşor de observat că această programă pornea chiar de la exemplul personal al muzicianului. « În legătură cu aceasta îmi permit a aduce la cunoştinţă onor publicului (mai ales din provincie) că pentru vacanţele de vară am plănuit şi cîteva excursiuni cu corul de copii în localităţile din jurul Braşovului (Zărneşti, Săcele, Bran, Rişnov etc.), fiind convins că din întreprinderea mea vor lua îndemn şi domnii învăţători şi alţi conducători ai poporului nostru, încercînd şi domnia lor înfiinţarea unor astfel de coruri de copii. Din parte-mi, voi servi cu cea mai mare plăcere cu îndemnurile şi sprijinul ce le pot da la caz de lipsă »[11].

Seria concertelor anunţate a început la Braşov în ziua de 21 mai 1897, evenimentul artistic fiind astfel comentat în *Gazeta Transilvaniei*: « Avurăm plăcerea de-a asista la primul concert dat de copii, înfiinţat prin zelul şi stăruinţa d-lui profesor de muzică Timotei Popovici. Programa a fost bine aleasă şi foarte amusantă. Concertul a fost cercetat de public numeros [...]. Toţi au rămas satisfăcuţi de producţiune şi şi-au manifestat mulţumirea lor prin cele mai vii aplause după fiecare piesă [...]. Cel mai complicat a fost punctul din urmă: *I-ul concert* (op. 15) de G. Musicescu, care a fost executat de corul de copii cu concursul studenţilor din clasele superioare. Lucrul a fost cît se poate de bun! Poate fi vesel d-l profesor Timotei Popovici de succesul primului concert al corului său de copii, căci a satisfăcut aşteptările tuturor »[12]. Un proiectat turneu coral se va desfăşura în continuare în cîteva din localităţile anunţate: Săcele, Dîrste, Rişnov[13]. În toate aceste împrejurări « dările de seamă » publicate în *Gazeta Transilvaniei* confirmă evoluţia artistică deosebită a corului de copii condus de Timotei Popovici.

Este evidentă, în activitatea desfăşurată la Braşov, preocuparea muzicianului de a organiza şi instrui şi alte coruri patronate de unele

[5] Virgil Oniţoiu, *Anuar XXXV al Gimnaziului mare public român de religiune greco-orientală din Braşov, al Şcoalei reale şi al şcoalelor centrale primare pe al 49-lea an şcolar 1898*, Braşov, 1898, p. 3.

[6] D. Jompan, *op. cit.*, p. 11. Din documentele păstrate în arhiva bibliotecii muzeului din Şcheii Braşovului (fond: Corul bisericii — documente necatalogate), se poate desluşi că Timotei Popovici nu a putut sensibiliza sub nici o formă Comitetul parohial al bisericii din Şchei pentru rezolvarea cererilor sale, pentru crearea unor condiţii propice desfăşurării activităţii corale, precum şi pentru acordarea unui ajutor bănesc în vederea perfecţionării sale, pe un an, la unul din conservatoarele din străinătate. Probabil că şi acesta să fi fost motivul pentru care Timotei Popovici şi-a grăbit plecarea la Sibiu. Din aceeaşi perioadă braşoveană nu trebuie trecută cu vederea nici lucrarea cu caracter didactic *Cîntări bisericeşti după D. Cunţan*. Manuscript pentru uzul şcolilor medii gr. or. rom. din Braşov, pe care Timotei Popovici l-a multiplicat şi difuzat cu ajutorul librarului Ion Ciurcu.

[7] Iată titlul articolelor pe care Timotei Popovici le-a publicat, pe parcursul a patru ani, în *Vatra şcolară* din Sibiu: *Cîntarea în şcoala poporală* (nr. 6, 1911, p. 190—195), *Ce fel de cîntece să folosim în şcoala poporală?* (nr. 6, 1912, p. 196—201), *Cîntarea în şcoala poporală. Materialul de instrucţie. Exerciţiile elementare muzicale. Cîntecele* (nr. 4, 1912, p. 118—123), *În ce măsură se cultivă muzica naţională în şcoalele noastre poporale?* (nr. 10, 1912, p. 345—348), *Problema instrucţiei cîntării în şcoala poporală* (nr. 1, 1912, p. 15—17), *Din ce cauză nu se cultivă muzica naţională în şcoala noastră, în măsura cuvenită?* (nr. 1, 1913, p. 18—21), *Îndrumări metodice la instrucţiunea cîntării în şcoală* (nr. 5, 1914, p. 153—159) şi în *Anuarul Şcolii normale pe anii 1928—1929*, Sibiu, 1929, p. 3—23: *Cum se face învăţarea cîntării în şcoalele noastre primare?*

[8] Deşi George Breazul publică în 1920 *Observaţiuni relative la învăţămîntul muzical în şcoala secundară (Muzica*, nr. 10—11, 1920), iar în 1938 *Educaţia muzicală în şcoala primară* (în *Revista de pedagogie*, Cernăuţi, 1938, caietul II), Timotei Popovici trebuie socotit ca cel dintîi care pune în discuţia breslei sale unele dintre cele mai importante probleme ale procesului instructiv-educativ muzical din şcoala elementară.

[9] Timotei Popovici ocupă catedra de muzică a Gimnaziului românesc din Şcheii Braşovului din toamna anului 1896 pînă la sfîrşitul anului şcolar 1898/1899. (Se va corecta deci perioada 1897—1900 propusă de Zeno Vancea în lucrarea sa *Creaţia muzicală românească. Sec. XIX—XX*, vol. I, Bucureşti, 1968, p. 191.)

[10] *Gazeta Transilvaniei* (Braşov), nr. 107 din 15/27 mai 1897, p. 3.

[11] *Ibidem*, nr. 114 din 26 mai/6 iunie 1897, p. 3.

[12] *Ibidem*.

[13] *Ibidem*, nr. 161 din 22 iulie/3 august 1897, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

societăţi şi reuniuni ale românilor din localitate. Între acestea, cel mai adesea ne sînt relatate succesele corului sodalilor (meseriaşilor) din Şchei, despre care presa timpului remarca: «Corul sodalilor s-a prezentat mai bine ca oricînd, mulţumită zelului cunoscut al noului profesor de muzică, d-l Tim. Popovici, care a instruit şi dirijat acest cor»[14].

În aceeaşi ordine a preocupărilor sale, Timotei Popovici organizează şi instruieşte un alt cor, şi anume cel al «braşovechenilor» (corul din Braşovul Vechi), faţă de care cei prezenţi la concertul din 10/22 ianuarie 1899 «au trebuit să rămînă încîntaţi de progresele ce le-a dovedit tinerimea română din acest suburbiu al oraşului nostru după o stăruinţă de-abia 6—7 săptămini. Coriştii, în număr de vreo 58 (28 b. şi 30 f.), sunt recrutaţi mai ales din clasa agricultorilor şi meseriaşilor [...]. Toate piesele au fost executate cu un succes surprinzător şi publicul nu mai înceta a-şi arăta mulţumirea sa prin aplauze furtunoase la adresa coriştilor şi mai ales a zelosului şi vrednicului lor dirigent, d-l profesor de muzică T. Popovici, care într-un timp atît de scurt a fost în stare a compune acest cor»[15].

Concertele corale iniţiate de Timotei Popovici aveau, uneori, şi scopuri filantropice. Începînd chiar cu un concert al corului de copii, se amintea că «Venitul concertului este destinat pentru întemeierea unui fond din care să se procure costume naţionale pentru unii corişti şi să se asigure şi alte trebuinţe ale corului»[16] sau pentru înfiinţarea unei biblioteci populare[17]. Cu alt prilej, venitul provenit în urma unui concert coral organizat în Braşovul Vechi se anunţa a fi «destinat în favorul fondului noului cor, a cărui lipsă era atît de simţită»[18].

Se poate aprecia că circumstanţele în care Timotei Popovici se manifestă ca dirijor sînt numeroase şi diverse; în ce constă, însă, popularitatea de care s-a bucurat Timotei Popovici în toate mediile artistice braşovene? Cercetarea colecţiei de note muzicale din Biblioteca muzeului primei şcoli româneşti din Şcheii Braşovului, precum şi a presei locale ne atrag atenţia spre unul şi acelaşi orizont, şi anume acela al creaţiei.

În primul său an de activitate, în lunile octombrie-noiembrie 1896, cînd Timotei Popovici se prezentase în concert cu corul meseriaşilor români din Şchei, cronicarul semnalează că «Mai ales colinda bănăţeană aranjată de D-sa a fost pentru publicul braşovean o noutate din cele mai plăcute, fiind executată cu un succes neaşteptat»[19]. În aceeaşi interpretare, la concertul din aprilie 1897, s-au distins cîntecele «*Fost-ai lele* şi *Haideţi fraţi*, arangiate pentru cor de bărbaţi de dl T. Popovici»[20]. Cu altă ocazie, dirijînd corul braşovechenilor, «Mult a plăcut apoi *Bagă doamne luna-n nor* şi [...] un drăgălaş cîntec bănăţean, *Foaie verde pup de crin*, arangiate pentru cor mixt de dl T. Popovici»[21].

Animat de dorinţa de a impune creaţia muzicală românească în viaţa de concert, «Corul Societăţii de lectură a studenţilor, dirijat de dl profesor Popovici, a executat vreo 3 piese, toate cu frumos succes; mai mult însă au excelat cele „2 cîntări poporale", compoziţie proprie a d-lui dirigent, pentru care nu putem decît să-l felicităm. Cu deosebire cîntecul popular cîntat la început e de o frumuseţe rară»[22]. Şi tot într-o asemenea împrejurare s-au mai executat şi corurile bărbăteşti «*În pădure, Foaie verde pup de crin, De ţi-s bade dragă* care, conduse de profesorul de muzică, dl. T. Popovici, au fost în toate privinţele bine reuşite, precise, puternice»[23].

Creaţia corală a compozitorului se afirmă şi cu prilejul concertului susţinut la Codlea de corul «studenţilor octavani» (elevi în clasa a VIII-a de liceu) dirijat de elevul Vladimir Banciu: «Efectul cel mare l-au avut cîntecele populare *Fost-ai lele, Tot ţi-am zis mîndro, mă duc* şi *Foaie verde de trifoi*, toate compoziţii originale ale harnicului profesor T. Popovici. Mare merit se atribuie d-lui profesor T. Popovici

[14] *Petrecerea meseriaşilor români din Şchei*, în *Gazeta Transilvaniei*, nr. 22 din 7/19 febr. 1899, p. 3. Din cele patru coruri bărbăteşti interpretate, două din ele, *De ţi-s bade dragă* şi *Fost-ai lele* aparţin compozitorului Timotei Popovici. A se vedea şi *Gazeta Transilvaniei*, nr. 6 din 10/22 ian. 1899, p. 3.

[15] În perioada braşoveană, Timotei Popovici declanşează, prin intermediul presei transilvănene, un început al cercetării istoriei şi evoluţiei corurilor româneşti. În *Apel către reuniunile de cîntări şi muzică şi către corurile de plugari*, precizează: «Şi fiindcă la noi românii de dincoace de Carpaţi se cultivă mai ales muzica vocală prin corurile de ţărani şi reuniunile de cîntări, cred că e bine să facem cunoştinţă mai apropiată a tuturor acestor coruri, să ştim anume cîte coruri avem, pe unde se află ele, în ce împrejurare şi cu ce mijloace s-au înfiinţat şi se menţin, şi mai ales pînă la ce grad de progres au putut ajunge fiecare în parte [...], iar, pe de altă parte, pentru viitor, acelora care vor fi chemaţi să scrie o istorie a muzicii româneşti — să le fie la îndemînă un izvor autentic şi cît se poate de amănunţit la compunerea acestei istorii» (*Gazeta Transilvaniei*, nr. 75 din 4/16 martie 1899; republicat în *Tribuna* (Sibiu), nr. 80 din 10/22 apr. 1899, p. 318 etc.). Ca urmare a acestei intenţii, se păstrează o scrisoare în care Timotei Popovici îi propune lui Iosif Vulcan tipărirea unui anuar al corurilor româneşti din Transilvania (Arh. stat. Braşov, fond S.T.R., doc. nr. 7 629 din 5 febr. 1900). Despre valorificarea acestui material nu avem informaţii. Nici din corespondenţa purtată cu urmaşii familiei Timotei Popovici nu am putut afla amănunte.

[16] *Gazeta Transilvaniei*, nr. 110 din 18/30 mai 1897, p. 3.

[17] *Ibidem*, nr. 18 din 24 ian./5 febr. 1899, p. 3.

[18] *Ibidem*, nr. 286 din 30 dec. 1898, p. 3.

[19] *Ibidem*, nr. 2 din 3/15 ian. 1897, p. 3.

[20] *Ibidem*, nr. 85 din 17/29 apr. 1897, p. 2.

[21] *Ibidem*, nr. 6 din 10/22 ian. 1899, p. 2.

[22] *Ibidem*, nr. 55 din 9/21 mar. 1898, p. 3.

[23] În perioada de care ne ocupăm, unele din cîntecele sale sînt interpretate şi în alte localităţi din Transilvania. La Bod, de exemplu, corul plugarilor interpretează la 2/14 ian. 1899 *Foaie verde de trifoi* şi *Colindă*, iar la 17/29 aug. 1897, în concertul corului din Săliişte, alături de creaţiile lui Gh. Dima, I. Vidu, G. Musicescu, sînt audiate şi unele lucrări aparţinînd lui Timotei Popovici.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din acest punct de vedere, care cu un neobosit zel lucră pentru „propagarea muzicei populare" »[24].

Dovedind un interes statornic pentru creația corală de inspirație populară românească, în repertoriul corurilor conduse de Timotei Popovici se întîlnesc rareori piese ale genului din muzica universală, precum *Ziua a apus* de Pfeil și *Imn poporal* de J. Haydn, singurele titluri pomenite în programele sale de concert. Și poate numai o notă de vanitate îl face pe Timotei Popovici să interpreteze, cu parcimonie, și cîteva piese corale ale contemporanilor și predecesorilor săi, de pildă Gh. Dima (*Hai la horă*, *Cîntecul gintei latine*), C. Porumbescu (*Marșul cîntăreților*), G. Musicescu (*Concertul nr. 1*).

Dotat cu un deosebit simț al armoniei și melodiei, întreaga scriitură corală a lui Timotei Popovici, «deși simplă, este totuși de mare efect sonor»[25]. Lucrările sale corale «și-au cîștigat, împreună cu alte piese de acest fel, o binemeritată popularitate în mișcarea corală din Transilvania»[26].

[24] *Gazeta Transilvaniei*, nr. 6 din 10/22 ian. 1899, p. 3. Din cercetarea programelor de concert anunțate în perioada 1896—1899, am depistat următoarele titluri de cîntece semnate de Timotei Popovici și interpretate de diferite coruri brașovene: *Bagă doamne luna-n nor*, *Colindă bănățeană*, *De fi-s bade dragă*, *Eu mă duc*, *codrul rămîne*, *Foaie verde pup de crin*, *Foaie verde de trifoi*, *Foaie verde de mohor*, *Fost-ai lele*, *Frunzulița* (?), *Haideți frați*, *M-aș mărita*, *Murguleț*, *Sunt fecior zdravăn*, *Tot ți-am zis mîndro*.

[25] Zeno Vancea, *op. cit.*, p. 192.

[26] *Ibidem*.

Gheorghe Șoima, unul dintre compozitorii și admiratorii săi din anii de la Sibiu, remarca în acest sens: «Cu adevărat, mai ales în ultimii ani, nici un alt compozitor român n-a fost mai adeseori cîntat ca Timotei. Am putea spune că n-a fost zi în care posturile noastre de radio să nu fi transmis măcar o dată, dacă nu chiar de mai multe ori în aceeași zi, una din compozițiile sale patriotice: *Hora lui Iancu*, *Marșul lui Iancu* și *Iancu la Turda*. Aproape că n-a fost concert coral dat în acest timp în țară, care să nu fi avut în program și una din aceste compoziții sau altele tot atît de patriotice și poporale [...], iar culegerea sa de *Cîntece pentru școlile primare și secundare* apărută în 1911 e socotită ca o adevărată antologie a cîntecului românesc, fiind și cea dintîi carte cu texte și melodii românești tipărită ca manual didactic oficial pentru școalele noastre»[27].

Împletind arta organizării și conducerii corurilor de amatori cu munca de creație, precum și cu cea a obligațiilor de catedră, Timotei Popovici ne-a lăsat o operă conștiincios închegată, din al cărui conținut străbate cu dărnicie o neprețuită dragoste pentru comorile poporului nostru, pentru idealurile sale de unire și independență națională.

CONSTANTIN CATRINA

[27] Gheorghe Șoima, *Timotei Popovici la 75 de ani*, în *Gazeta Sibiului* (Sibiu), nr. 24, 1945, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CRONICA VIEȚII ȘTIINȚIFICE

DIN VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ A INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

La 30 noiembrie 1983, la sediul Institutului de Istoria Artei, a avut loc ședința de comunicări *Unitate și continuitate în arta românească*, în cadrul căreia au susținut comunicări pe spațiul dedicat cinematografiei și teatrului: Manuela Cernat, Florian Potra și Mihai Florea.

Prin comunicarea *Contribuția pionierilor cinematografului român și a cineaștilor contemporani la susținerea idealului de unitate națională*, Manuela Cernat a relevat faptul că, în pofida reducției frecvent practicate a cinematografului la artă subordonată industriei, acesta a reușit încă din primii ani ai existenței sale să-și orienteze eforturile în vederea sensibilizării conștiințelor față de susținerea marilor idealuri ale neamului. Încă din 1897 și 1918 actualitățile, documentarele și filmele de ficțiune ale pionierilor și-au asumat rolul de a transmite prin intermediul imaginilor mesajul de solidaritate. Acest real ecou în masă a fost consemnat de presa epocii și Manuela Cernat subliniază acest lucru, arătînd influența pe care a exercitat-o filmul lui Leon Popescu *Independența României*, difuzat pe întreg teritoriul țării, deschizînd odată cu calea tradiției evocărilor istorice pe cea a misiunii patriotice-mobilizatoare a artei filmului. În contextul realizărilor actuale s-a consolidat tradiția filmului istoric în cadrul generos al «epopeii naționale», subliniindu-se persistența peste veacuri a idealului de unitate și unire. Autoarea ne cantonează prin intermediul documentelor în anii de debut ai cinematografului, făcîndu-ne să înțelegem că din artă «aliată» istoriei, cinematograful a devenit prin trecerea timpului el însuși istorie, o istorie de dată recentă a unei arte ce se impune progresiv. Manuela Cernat particularizează o funcție pe care arta cinematografului și-a asumat-o încă de la începuturi, aceea de a deveni un instrument eficient în modelarea conștiințelor.

Florian Potra, examinînd în comunicarea *Ipoteze pentru un film al Unirii* natura relației cinematografiei naționale cu evenimentele istorice ale Unirii, constată că nu există nici o evocare directă a actului și, cu atît mai puțin, a procesului de înfăptuire a Unirii de la 1918 (și a celei de la 1859) și că în consecință «filmul (sau filmele) Unirii sînt încă, toate, de făcut». Atît experiențele, cît și operele încheiate trimit la trei ipoteze fundamentale privind abordarea istoriei de către cineaști: filmul spectacol tinzînd spre structura și factura superproducției, a «colosalului», care acordă prioritate delectării ochiului, evaziunii și destinderii, filmul ilustrativ, didactic, naturalist și emoțional bazat pe verosimilul de tipul «ca — și — cum — noi — ne-am — afla — acolo». Aceste categorii apropiate și-au aflat consacrarea în filme ca *Neamul Șoimăreștilor* sau *Vlad Țepeș*. A treia categorie reprezintă *filmul — operă de artă* sau «cinematograful de poezie», în care filmul istoric este privit nu doar ca un spectacol, ci ca o operă de artă ce nu-și propune doar «reprezentarea trecutului», ci caută o exprimare metaforică a acestuia. Primele două modalități stau la dispoziția oricărui regizor-tehnician cu rezultate satisfăcătoare, iar ultima categorie amintită, mai dificilă din punctul de vedere al realizării, ar sintetiza poeticul și politicul, fenomenele și esențele. Realizatorul, creator al unei viabile opere de artă, ar exercita în interiorul acesteia atît o funcție social-istorică, cît și estetică, situînd cinematograful în domeniul artei și nu al industriei. «Se cade, să spunem că cea mai patriotică faptă a unui adevărat artist este să compună capodopere» (George Călinescu) și pe urmele acestei recomandări se așteaptă de la realizatori viitorul film al Unirii.

Mihai Florea în comunicarea «Teatrul — o cale spre înfăptuirea Unirii» a subliniat caracterul de tribună social-politică a teatrului și valențele sale educativ-patriotice de-a lungul istoriei, reliefînd faptul că aceste trăsături se accentuează în marile momente ale istoriei, așa cum au fost cele care au dus la împlinirea idealului secular al românilor: Unirea.

În cea de a doua sesiune de comunicări a Institutului avînd ca subiect tot Unirea, care a avut loc la data de 26 ianuarie 1984, au susținut comunicări: Olteea Vasilescu și Daniela Gheorghe.

Olteea Vasilescu semnalează în comunicarea sa *Unirea oglindită în filmul documentar* filmele de ficțiune care au atins tema Unirii,

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 31, P. 96, BUCUREȘTI, 1984

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

constituind un « pivot al edificiului încă în construcţie numit — epopeea cinematografică naţională ». Autoarea observă că evenimentele din 1859 nu şi-au găsit încă transpunerea în limbajul cinematografic. Scurt metrajele care au ilustrat evenimentele istorice ale Unirii aparţin categoriei filmelor de ştiinţă popularizată şi sînt destinate răspîndirii cunoştinţelor de istorie. Ele s-au realizat prin mărturii rezistente timpului: vase, podoabe, statui, arme, monezi, monumente funerare şi altele. În faţa întrebării « filmul de popularizare este prelegere sau spectacol? », Olteea Vasilescu formulează răspunsul valabil mai mult în plan teoretic decît practic. « Este prelegere şi spectacol ».

Daniela Gheorghe a susţinut comunicarea *Note despre dramaturgia Unirii*, definind cu termenul de « artă ocazională » evenimentele vieţii sociale ca sursă generatoare, declarată şi evidentă a creaţiei artistice. Autoarea relevă faptul că, martori ai acestora, scriitorii nu se pot sustrage impresiei care domină şi literatura oferă generoase exemple. Atributul de « ocazional » nu exilează opera în afara sferei estetice, ci dimpotrivă poate prin forţa de iradiere depăşi chiar epoca care le-a servit drept pretext. În acelaşi timp Daniela Gheorghe remarcă faptul că o mare parte a literaturii ocazionale este privată de acces la durată, cunoaşte o existenţă efemeră, egală cu cea a evenimentului care a declanşat-o, deplasîndu-se treptat la periferia existenţei artistice, păstrîndu-şi intactă numai valoarea documentară. Se subliniază impactul pe care creaţiile ocazionale îl au asupra publicului atunci cînd ele vizează problemele acute ale societăţii respective. În cazul unui consens de aspiraţii între artist şi public comunicarea directă prevalează asupra finalităţii estetice. Anii Unirii constituie tocmai asemenea momente care ating un grad maxim de sensibilizare a publicului şi teatrul ca prezenţă activă se pune în slujba evenimentelor sociale; îndemnurile la Unire parcurg drumul de la simpla aluzie inserată în text pînă la intensitatea apelului direct. Autoarea conturează cîteva momente esenţiale din dramaturgia Unirii, subliniind faptul că piesele respective nu depăşesc nivelul acelui tip de literatură destinată exclusiv epocii, arătînd însă că în acest context teatrul românesc a demonstrat « că poate lua parte, după puterile sale, la făurirea istoriei ».

La 28 decembrie 1983, în cadrul Secţiei de istoria şi teoria literaturii şi artei de la Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice a Republicii Socialiste România, Olga Flegont a susţinut comunicarea *Limba traducerilor de teatru de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui de al XIX-lea.* Prin compararea limbii cărturăreşti a manuscriselor şi tipăriturilor de literatură veche românească istorică şi religioasă cu limba primelor traduceri de teatru din repertoriul universal, autoarea constată cum, cu timpul, se dezvoltă şi se structurează o adevărată « limbă de teatru », care a avut o evoluţie aparte, deşi desfăşurată în paralel cu evoluţia limbii vorbite curent în mediul urban sau aceea a limbii literare, scrise ori vorbite în mediile intelectuale. Este o « limbă de teatru » convenţională, cu multe inadvertenţe de vocabular şi construcţii topice calchiate, o limbă artificială, de contact şi mediere, care se situează între limba cultă a dramaturgiei originale clasice şi limba vie a societăţii româneşti, dezvoltată în ambianţa civilizaţiei orăşeneşti, îmbibată de teatralitate, primind şi păstrînd influenţele şi caracteristicile acestor două surse, în permanent şi viu contact cu limba « nobilă », purificată de improprietăţi şi nonsensuri a dramei originale, dar şi cu limba « vulgară », impură şi împestriţată de leit-motive şi automatisme improprii a mediilor semidocte. « Limba de teatru », acest complex fonetic şi fonic generează « forma teatrală sonoră » a spectacolului, « elementul nu numai primordial constitutiv, ci şi material determinant al tradiţiei teatrale ».

IOLANDA SOARE

CĂLĂTORIE DE STUDII ÎN S. U. A.

La începutul anului 1983 am avut posibilitatea — în cadrul schimburilor culturale guvernamentale — să obţin o bursă I.R.E.X. cu care ocazie am lucrat timp de 3 luni în S.U.A. Mi-am propus încă din ţară, pe baza unui program minuţios alcătuit de mine şi de către organizatori, să afectez o bună parte din timp studiului la Universitatea din Charlottesville, la Washington şi New York.

University of Virginia (Charlottesville) este un centru de învăţămînt ce se bucură de o faimă pe deplin îndreptăţită: imaginată arhitectonic şi fondată în 1825 de Jefferson şi avînd iniţial mai puţin de 70 de studenţi, acest lăcaş de cultură găzduieşte astăzi peste 14 000 de studenţi ce se pot specializa într-o multitudine de domenii ştiinţifice şi de artă fiind îndrumaţi de un corp profesoral înalt competent şi în egală măsură exigent.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cele două luni petrecute la universitatea statului Virginia au însemnat o deosebit de importantă perioadă de acumulări, atît pentru sfera mea strictă de specialitate — muzica bizantină —, cît și pentru asimilarea unor noutăți, reflex al tipului american de civilizație.

Îndrumările în toată perioada documentării (inclusiv la reputatul Centru de studii bizantine Dumbarton Oaks de la Washington sau de la Congress Library) le-am primit de la Miloš Velimirović. Eminent profesor de istoria muzicii la Departamentul de Muzică al Universității, Miloš Velimirović este unul dintre cei mai renumiți savanți din domeniul cercetării cîntului bizantin.

Prin bunăvoința lui am putut intra în posesia a numeroase microfilme de manuscrise din secolele XIV — XVI, articole și cărți care îmi facilitează cercetarea axată pe « Kekragariile în muzica bizantină și de tradiție bizantină ». Îi mulțumesc și pe această cale lui M. Velimirović pentru lungile discuții pe teme de specialitate, pentru generozitatea de a-mi fi pus la dispoziție un amplu material documentar, de a mă fi considerat nu numai discipol, dar și colaborator.

Confruntarea cu o școală nouă pentru mine, cu atitudini deosebite de cele europene în abordarea problematicii culturii și artei în general, a declanșat virtualități ce așteaptă acum a fi aduse la lumină, în folosul cercetării căreia m-am dedicat.

HRISANTA MARIN

DOCUMENTARE ÎN R. S. CEHOSLOVACĂ

Tema documentării întreprinse la Praga și Bratislava a fost strîns legată de tema mea de plan, propunîndu-mi o incursiune comparatistă în domeniul evoluției scenografiei în secolul XX. Știam că în R. S. Cehoslovacă se fac cercetări de maximă profesionalitate cu privire la problemele curente ale practicii scenografice, precum și la teoria, estetica și istoria scenografiei, în consecință mi-am fixat atenția, deopotrivă, asupra aspectelor creatoare reprezentative și a celor de metodologie și investigație specifică. La Praga, am avut, în primul rînd, sprijinul permanent al cercetătorilor din Cabinetul pentru studierea teatrului ceh, iar discuțiile purtate acolo — — cu conducătorul său, prof. Jiri Hajek, cu secretarul său științific, dr. E. Turnovský, cu dr. Lya Ríhová, Adolf Scherl, Marcela Bergerova — au constituit, de fiecare dată, un prilej util pentru a ne împărtăși preocupările actuale. Întîlniri substanțiale — cu dr. Jarmila Gabrielová, o bună cunoscătoare a limbii noastre și a teatrului românesc, cu dr. Vera Ptačkova, specialistă în istoria scenografiei cehe — am avut și la Institutul de teatru, consacrat contemporaneității și apreciat pentru activitatea sa multiplă. Plecînd la Bratislava, l-am cunoscut pe dr. Ladislav Lajcha, șeful sectorului de cercetări teatrale din Institutul de știința artelor, autorul a numeroase studii dedicate istoriei scenografiei slovace și unora din personalitățile sale. În prezent, lucrînd la un studiu despre spațiul teatral în spectacolul european contemporan, el dorește să se refere și la realizări scenice românești. Datorită lui, am vizitat Atelierele de scenografie ale Teatrului Național Slovac, unde am primit explicații amănunțite, date cu o rară bunăvoință de Ladislav Vychodil, artist al poporului, directorul Atelierelor care sînt, de fapt, o adevărată fabrică de decoruri, cu toate compartimentele necesare (inclusiv o școală pentru viitorii tehnicieni), răspunzînd diferitelor comenzi interne sau din străinătate.

Așa cum mi-am dat seama din convorbirile avute ca și din cercetările de bibliotecă, scenografia este studiată distinct, din punct de vedere plastic sau spectacologic. S-au realizat examene istorice aprofundate asupra unor perioade mai lungi sau mai scurte (scenografia fiind obiect de studiu și de prețuire artistică încă din anii interbelici, cînd intră în fondurile Muzeului Național). Soluțiile spațiale de diferite tendințe și orientări, apartenența la curentele de artă ale vremii, simbolurile predilecte, dinamica dramatică a scenografiei, rolul, în această direcție, a iluminatului expresiv, modurile de includere a fotografiilor și proiecțiilor, manifestarea trăsăturilor participative: lirismul, ironia, umorul — sînt analizate pentru a se discerne probleme și aspecte specifice ori particularități stilistice ale unor figuri proeminente (de la V. Hofman, Wenig, Heythum, Zelenka, Hoffmeister, Čapek, M. Kouril, Muzika, Tröster pînă la J. Svoboda, L. Vychodil sau mai tinerii J. Ciller, J. Malina). Trebuie să adaug că spectacolele pe care le-am văzut la teatrele din Praga și Bratislava au fost, în mare măsură, concludente și pentru stadiul actual al scenografiei cehoslovace.

ION CAZABAN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECENZII, NOTE DE LECTURĂ

* * * *An Abridged History of Romanian Theatre*
Bucureşti, Edit. Academiei, 1983, 191 p.

Compendiul de istoria teatrului românesc elaborat de Institutul de istoria artei are ca obiect elaborarea unui studiu care să cuprindă formele teatrale existente pe teritoriul ţării noastre din cele mai vechi timpuri pînă azi (origine, apariţie, dezvoltare). Se urmăresc manifestările de artă teatrală populară, elementele specifice epocii feudale şi legătura lor cu arta teatrală populară, a teatrului românesc şi al naţionalităţilor conlocuitoare în secolele al XIX-lea şi al XX-lea şi se caracterizează personalităţile teatrale — dramaturgi, artişti, regizori — de la cei mai vechi pînă la contemporani.

Cartea este împărţită în şapte capitole, din care primul — *Elemente de artă teatrală în ritualurile, ceremoniile şi spectacolele din timpuri străvechi* — acordă o atenţie specială pantomimelor cu substrat magic din cultura geto-dacă, serbărilor şi cortegiilor dionisiace la elenii cetăţilor din Pontul Euxin, precum şi spectacolelor de teatru din epoca romană, în care un rol deosebit revenea mimilor.

În capitolul *Teatrul popular* aflăm studiul unor forme vechi de artă teatrală populară în epoca feudală (*turca* sau *brezaia*, *unchiaşii* sau *moşnegii*, *călucenii*, *cucii*, *drăgaica*, *paparuda*) şi analiza cîtorva aspecte ale teatrului de tîrg şi ale pieselor liturgice în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea, realizate sub influenţa bufonilor şi comedianţilor Fanarului şi a păpuşilor orientale, după obiceiuri turceşti şi greceşti, dar bazate pe vechi forme autohtone tradiţionale. Un spaţiu larg se acordă alaiurilor ţărăneşti de mascaradă şi dramă populară din secolele al XIX-lea şi al XX-lea, toate constituind etape evolutive ale artei teatrale populare.

Al treilea capitol, *Reprezentaţiile la curţile domneşti şi boiereşti din epoca feudală*, se opreşte asupra spectacolelor de burg care, în mare parte, nu aparţin artei teatrale propriu-zise (turnirele, de exemplu), dar au datele specifice unui spectacol: sînt iniţiate voluntar pentru a fi oferite unui public de către nişte interpreţi. Elementele teatrale pe care le conţin se vor diferenţia treptat, vor evolua şi se vor amplifica în teatrul de reprezentaţie autentic.

Capitolul următor — *Teatrul în prima jumătate a secolului al XIX-lea* — notează începuturile dramei culte, sub influenţa societăţilor literare, a conservatoarelor şi asociaţiilor ocazionale, a grupurilor teatrale de colegieni. Se acordă un spaţiu larg prezentării principalelor piese de teatru, străine şi româneşti, care se jucau în casele boiereşti, în şcoli, în cadrul societăţilor filarmonice etc. Anul 1848 coincide cu începuturile formării repertoriului naţional şi a dramei originale, precum şi cu traducerea unor creaţii, lucruri prin care se pregăteşte întemeierea teatrului naţional ca instituţie.

Teatrul în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea este capitolul în care se analizează organizarea vieţii teatrale, a repertoriului şi dramaturgiei naţionale: teatrul capătă accepţia de instituţie de stat, iau naştere o direcţie generală a teatrelor şi diverse societăţi dramatice. Aici se rezervă un loc destul de cuprinzător clasicilor teatrului românesc — Vasile Alecsandri, cu contribuţia sa la formarea gustului publicului şi la alcătuirea unui repertoriu naţional, Bogdan Petriceicu-Hasdeu, unul din creatorii limbajului literar la noi, I. L. Caragiale, maestrul desăvîrşit al tehnicii comediei, dar şi un mare creator de dramă, Alexandru Davila, autorul unui poem dramatic plin de poezie şi inspiraţie, Barbu Ştefănescu Delavrancea, creatorul unei trilogii de expresie romantică, dar şi de influenţă tragică, shakespereană.

Al şaselea capitol, *Teatrul interbelic*, analizează felul în care acesta a devenit cunoscut peste hotare, prin prezenţa unor oameni de teatru români, actori şi regizori, în diverse forumuri, la conferinţe, expoziţii. Nu se poate trece peste numele unor directori de scenă de talia unui Camil Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Victor Eftimiu, Iorgu Iordan, Andrei Oţetea, Ionel Teodoreanu, Zaharia Bârsan, Grigore Drăgoescu, Gib Mihăescu, Anton Holban, Ion Minulescu sau peste cele ale trupelor de teatru Bulandra, Marioara Voiculescu — Ion Manolescu, Maria Ventura etc. În ce priveşte drama originală apar noi modalităţi de expresie în care se regăsesc toate curentele europene, de la comedia franceză, eroul

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 31, P. 99–111, BUCUREŞTI, 1984

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pirandellian, influenţa cehoviană sau patosul gorkian pînă la expresionismul german, toate căpătînd noi dimensiuni, condiţionate de sensibilitatea locală, dar aspirînd la racordarea la contextul teatral european şi la sensibila lor modernizare. În continuare, se încearcă o pătrundere de la general la particular, de la datele de principiu la detaliile concrete ale faptului de teatru, prin discutarea surselor de inspiraţie dramatică, cu menţionarea unor autori, alături de operele lor reprezentative şi prin prezentarea unui larg paragraf dedicat artei spectacolului şi actorului (regie, scenografie, artă interpretativă).

Ultimul capitol, *Teatrul contemporan*, se opreşte asupra perioadei următoare celui de-al doilea război mondial, avînd ca repere principale drama originală, drama de idei sau cea socială, drama istorică şi comedia, cu exemple. În final, se analizează noua concepţie teatrală bazată pe relaţia dintre tradiţie şi inovaţie, relaţie de contiguitate, specifică spiritului românesc, veşnic deschis noului. Teatrul românesc este cunoscut prin montările sale îndrăzneţe, eliberate de prejudecăţile clasice. El cunoaşte o largă expansiune peste hotare, prin turnee masive întreprinse de oamenii de teatru români. Urmează pagini dedicate dezbaterilor pe marginea activităţii teatrale, cu trecerea în revistă a tuturor celor care, prin scrierile lor, au sugerat noi idei şi atitudini. Se încheie cu menţiunea că teatrul este o modalitate de cunoaştere a lumii şi de cunoaştere de sine, sub diverse aspecte (etic, politic, estetic). Există nenumărate stiluri teatrale, toate, însă, guvernate de o concepţie unitară. Pentru ultimii zece ani sînt specifice varietatea stilistică a repertoriului şi a dramei originale româneşti, crearea unei şcoli naţionale de regie cu mai multe generaţii reprezentative în căutarea febrilă a unui limbaj artistic original, ca şi diversitatea tipologică a actorilor care, indiferent de generaţie, dau viaţă umanismului socialist. Teatrul e chemat să joace un rol fundamental, etic şi estetic, în educarea publicului. În acest context, istoria teatrului capătă noi sensuri, putînd fi integrată între ramurile istoriei artei. Prin conţinutul interesant, sprijinit de calitatea traducerii, această carte este un prim pas pe calea popularizării teatrului românesc peste hotare. Următorul ar trebui să fie o lucrare amplă, în care fenomenul teatral să fie profund analizat, cu toare implicaţiile sale în cultura actuală.

DANIELA ARŢĂREANU

OCCISIO GREGORII IN MOLDAVIA VODAE TRAGEDICE EXPRESSA

(Uciderea lui Grigore Vodă în Moldova expusă în formă de piesă de teatru), ediţie îngrijită, studiu introductiv şi note de Lucian Drimba, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983, 164 p. (*Restituiri*, Serie îngrijită de Mircea Zaciu)

Recenta apariţe la Editura Dacia a primelor texte de teatru în limba română, între care se distinge piesa *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*, cu studiu introductiv, transcriere interpretativă şi note de Lucian Drimba, corespunde unei restituiri îndelung aşteptate, de evident interes cultural, literar şi patrimonial, atît pentru specialiştii istoriei teatrului şi istoriei literaturii române, cît şi pentru mai larga categorie a celor ce se ocupă de istoria culturii româneşti şi vehicularea valorilor ei. Gestul editorial are o particulară rezonanţă, afirmînd sursele populare, cele culte, cît şi virtualitatea patriotică a dramaturgiei româneşti, de la începuturile ei, precum şi, implicit, complexitatea de program a Şcolii ardelene, în al cărui climat cultural a apărut piesa *Occisio*... La rîndul ei, circulaţia subiectului este încă o dovadă de comunicare culturală şi spirituală pe deasupra graniţelor, iar ascensiunea subiectului către teatrul cult arată progresul mijloacelor de sublimare a ideii de unitate de neam, pregătind, în adîncimea conştiinţelor, viitoarea acţiune de emancipare şi unitate politică.

Structura cărţii este astfel concepută încît pune în evidenţă faptul că *Occisio* ... este efectul unei acumulări ce s-a produs în teatrul şcolar din Transilvania în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, că este prima şi unica piesă de teatru, cu intenţia de teatru, ce ni s-a transmis, dar că în epocă nu a fost singulară şi că alte descoperiri similare sînt posibile. Astfel, după un amplu şi substanţial studiu introductiv, Lucian Drimba, unul dintre cei mai autorizaţi cercetători ai subiectului şi, în cazul lui *Occisio* ..., fără îndoială cel mai avizat, dă transcrierea integrală a piesei, ca şi a tuturor celorlalte prime fragmente de manuscrise teatrale româneşti, cunoscute pînă acum, şi datate pînă la *Occisio* ..., ceea ce asigură ediţiei calitatea de indispensabil instrument de informare.

Probitatea ce-i caracterizează şi alte cărţi se recunoaşte şi aici în documentarea temeinică şi în echilibrul, judicios întreţinut, al punctelor de vedere, care au permanent sub observaţie realitatea obiectului şi sfera lui relaţională. Evident, cea mai mare parte a studiului critic şi istoriografic este destinată piesei *Occisio* ..., care, ca şi gramatica şincai-clainiană de la1780, reprezintă o poartă deschisă de români către epoca modernă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Se poate spune că ediţia Lucian Drimba este o carte *multum in parvo* care, ca o clepsidră, adună totul şi oferă totul într-o restituire de mare actualitate istoriografică. Iar cercetarea, prin ea însăşi inversează axiologic părerea lui Nicolae Iorga, din 1901, că *Occisio* ... ar fi un amestec în care « totul e fără sens şi fără folos ». Ediţia probează elocvent mutaţia pentru care a trebuit timp. Lucian Drimba, care a cunoscut textul lui *Occisio* ... în 1950, l-a publicat prima dată în 1963 şi a dat acum această antologie, creează nu numai o nouă platformă acestei piese în istoria culturii româneşti, dar oferind textul original, asigură studiul ei în cunoştinţă de cauză. De aceea, tot ceea ce a făcut ni se pare, parafrazînd pe Iorga, cu sens şi cu folos.

CONSTANTIN MĂLINAŞ

CAMIL PETRESCU

Comentarii şi delimitări în teatru, ediţie, studiu introductiv şi note de Florica Ichim, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1983, 716 p.

Un autentic eveniment editorial îl marchează recenta ediţie ce readuce în actualitate scrierile lui Camil Petrescu despre teatru într-un masiv volum, prefaţat şi îngrijit de Florica Ichim. Ediţia de faţă reuneşte nu numai toate textele de estetică teatrală publicate anterior în volume disparate, ci şi acele manuscrise inedite pînă acum, precum « Modalitatea artistică a tatrului », notele pentru « Seminarul de regie experimentală » sau paginile în care este conturat programul estetic şi strategia artistică a directoratului său la « Teatrul Naţional ». Adăugînd la acestea şi cele cîteva zeci de articole de critică, transcrise din presa vremii, articole bogate în delimitări teoretice, avem pentru prima dată prilejul de a cunoaşte, într-o imagine unitară, globalitatea concepţiei estetice a lui Camil Petrescu privind arta dramaturgiei şi cea a spectacolului teatral. Faptul depăşeşte cu mult interesul strict istoric al acestor documente, înscriindu-se în actualitatea celor mai aprinse dezbateri şi controverse din critica teatrală a ultimului deceniu, dezbateri în care s-a resimţit adesea tocmai lipsa unui substrat teoretic, a unei concepţii estetice ferme, de care totuşi, cum ne-o dovedeşte prezentul volum, teatrul românesc nu ducea lipsă. O seamă de probleme de principiu, pe care polemicile cantonate în factologie sau pure impresii subiective le-au degenerat în interminabile dialoguri între surzi, precum cea a primatului textului *sau* a regiei; a rolului specific al regizorului; a specificităţii construcţiei dramatice îşi găsesc o rezolvare subtilă şi nuanţată în diferitele scrieri ale lui Camil Petrescu.

Platforma teoretică a scrierilor sale se sprijină solid pe experienţa sa particulară de creator, pe de o parte, şi pe cea de critic dramatic, pe de alta. Liantul teoretic al acestor experienţe fiind solida sa pregătire filozofică, de natură fenomenologică, perspectivă extrem de fructuoasă în analiza şi explicarea unor procese atît de puternic fundate pe actele de intenţionalitate ale conştiinţei, cum sînt cele de *trăire* dramatică şi de *receptare* a obiectului estetic teatral în unicitatea lui.

Estetica teatrului este strîns condiţionată la Camil Petrescu de concepţia sa asupra emoţiei dramatice, realizările în arta teatrală fiind judecate în funcţie de concretizările calităţilor specific dramatice ale textului. Natura emoţiei dramatice dobîndeşte la el o puternică tentă antropomorfizantă. În « Modalitatea artistică a teatrului » interesul dramatic îi apare astfel în mod necesar legat de cel pentru *om* şi *destinul* său. « Oriunde se iveşte un obiect care se dovedeşte în legătură cu destinul omului, apare şi dramaticul. Act dramatic în afară de prezenţa omenească şi de cea antropomorfică nu există ». Deci, înainte de a fi categorie estetică, dramaticul este analizat de Camil Petrescu ca o categorie a existenţei umane.

În « Modalitatea estetică a teatrului » sînt trecute în revistă principalele tipuri de reprezentaţie dramatică manifestate de la Renaştere încoace. Examenul istoric este însoţit însă de comentariile critice ale autorului, desfăşurate din unghiul concepţiei sale personale despre esenţa dramei şi reprezentării ei scenice. În cîmpul regiei şi al artei actorului scara sa de valori era orientată evident de preferinţele sale în zona literaturii dramatice. Tezele despre regia « substanţială », « autentică » şi « concretă » erau un reflex firesc al admiraţiei sale pentru piesele cu eroi devoraţi de « tensiune şi conştiinţă », « chinuiţi ai revelaţiilor » şi ai situaţiilor « limită ». Prezenţa « fluxului vieţii interioare » devenea astfel un criteriu de valoare atît în literatura dramatică, cît şi în reprezentaţia teatrală.

Deosebit de actuale sînt şi consideraţiile sale privind rolul particular al regizorului în construirea semnificaţiei *proprii* a spectacolului în raport cu textul de la care a pornit. Regizorul este văzut astfel drept cel care « modifică *structura semnificaţiilor* unei piese fără să modifice *structura* devenită *pozitivă* prin înre-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

gistrarea ei (...). Inteligența unui regizor poate lumina cu inteligență și iscusință într-astfel desișurile unei lucrări dramatice încît păstrîndu-și realitatea pozitivă ea să apară totuși alta. Trecînd peste anumite pasaje, concentrînd atenția (prin modificarea ritmului scenic) asupra altora, trecînd neobservate unele momente cauzale ... », regizorul recreează expresiv textul « cel puțin cît un mare director de orchestră interpretarea unei simfonii ». Deși el însuși autor dramatic, Camil Petrescu depășise obsesia filologică a « primatului textului » înțelegînd, spre deosebire de mulți dintre confrații săi de azi, că « textul este numai o parte din structura reprezentației ». « Trebuie terminat cu obsesia textului. Deși textul scris este esențial el este însă insuficient, esențial insuficient, are nevoie de un *text complimentar gîndit* », adică de acel adaos de semnificație datorat transfigurării lui în opera de artă scenică.

Critica teatrală a lui Camil Petrescu, desfășurată timp de aproape un deceniu îndeosebi în paginile ziarului *Argus* a utilizat constant și a încercat să impună în judecarea fenomenului teatral criteriile mai sus-amintite. Bine ar fi dacă, măcar acum, cînd ele se află în sfîrșit reunite într-un singur volum și la îndemîna tuturor, ele și-ar face simțită prezența în armătura teoretică a judecăților critice actuale. Pentru că ele nu sînt doar expresia punctului de vedere al unui eminent om de teatru, dar și expresia obiectivă a unuia dintre cele mai importante capitole ale unei autentice științe a teatrului.

V.E. MAȘEK

ALICE VOINESCU

Întîlnire cu erol din literatură și teatru, București, Edit. Eminescu, 1983, 714 p.

Volumul reunește scrieri de Alice Voinescu, personalitate reprezentativă în cultura filozofică și cultura românească de teatru.

Culegerea cuprinde: monografiile *Eschil* și *Montaigne*, *Aspecte din teatrul contemporan* (Wedekind, Shaw, Pirandello), eseuri literaro-filozofice, fragmente de cursuri universitare, cronici dramatice.

Venind în cultura de teatru, Alice Voinescu nu s-a izolat de formația sa filozofică; dimpotrivă, și-a impus să-i descopere acesteia, în teoria și practica teatrală, încă un cîmp de acțiune. În această privință, s-a alăturat unei pleiade memorabile, în rîndurile căreia putem număra numele mai multor oameni de litere și artă: Camil Petrescu, Tudor Vianu, Ion Marin Sadoveanu, Victor Ion Popa, Ion Pillat, Petru Comarnescu, G.M. Zamfirescu, Ion Sava, Sică Alexandrescu.

Timp de mai multe decenii, a ocupat catedra de estetică și literatură dramatică în vechiul Conservator de artă dramatică din București. În această calitate a contribuit în mod fundamental ca învățămîntul teatral din România să-și constituie norme, proporții și prestigii universitare. Considera că sarcinile încredințate actorului, regizorului, scenografului și în genere coordonatorului dramatic sînt sarcini grele și subtile. Ținea să precizeze, în continuare: pe scena de teatru sînt aduse înțelesuri și mesaje din ceea ce mintea omenească a gîndit mai profund și mai sensibil. În consecință: pentru ca aceste transpuneri să capete elocință și putere de pătrundere în cugete, este nevoie ca tot ce ține de înfăptuirea lor să se sprijine pe date de cultură.

Privit de departe, volumul are chip erudit; nu mai puțin, însă, el exprimă umanitate și poezie. Închide în el cuceririle spirituale ale unei vieți și ale unei conștiințe. Deține, totodată, și o semnificație simbolică. Ideea de teatru, aici, apare într-o lumină puternică. Gîndirea autoarei mărturisește, față de toți cei chemați să apere și să perpetueze această idee, o imensă gratitudine. Totul, în această carte, reprezintă și o pledoarie pentru sensul umanist al vieții.

Studiul introductiv, notele complementare și îngrijirea acestei ediții sînt semnate de profesorul de literatură universală și criticul de artă Dan Grigorescu, de la Universitatea din București.

ION ZAMFIRESCU

ION ZAMFIRESCU

Teatrul romantic european, București, Edit. Eminescu, 1984 337 p.

Biblioteca operei lui Ion Zamfirescu se îmbogățește azi cu noul volum *Teatrul romantic european*, care vine să se adauge, ca un strălucit « op » istoric și teoretic, vastei panorame a culturii teatrale europene. Printre autorii de clasică prestanță ai istoriografiei teatrale contemporane, eruditul profesor Ion Zamfirescu ocupă un loc original și inconfundabil. Ultimul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

său volum se constituie ca un obelisc închinat ideii de teatru în cultura europeană şi în memoria generaţiilor ce s-au hrănit din opera unor mari autori care au îmbogăţit patrimoniul cultural al lumii. Romantismul european, în viziunea lui Ion Zamfirescu, depăşeşte clişeele şi tiparele cunoscute, revelindu-se ca mişcare de creaţie literar-dramatică şi ca flux de idei creatoare ale unui *climat de teatru*, iradiant în istorie şi în devenirea modernă a istoriei. «Cartezian» sub raportul spiritului, angajat — graţie unei acute sensibilităţi intelectuale şi ideatice — în procesul de decelare şi perpetuare a valorilor ce alcătuiesc fenomenul romantismului european, autorul străbate epoca şi poposeşte în preajma marilor romantici, reciteşte capodopera cu severitate cărturărească şi cu incandescenţa înnoitoare a ideilor moderne ce formează mentalitatea critică a secolului XX. Istoria romantismului european este privită enciclopedic, pe arii culturale întinse şi, precumpănitor, sub larga circulaţie a doctrinelor care au alimentat mişcările literare şi artistice ale timpului.

Rigoarea demersului istoriografic se aliază cu spiritul doctrinar al universitarului Ion Zamfirescu într-o panoramare colorată de idei, atitudini şi sentimente. Europa romantismului este evocată pe largi spaţii geografice, la confluenţele lor cu «spiritul timpului», cercetarea cuprinzînd şi formele derivate, reflexe ale modelelor romantice intrate în crepuscul şi luminate azi de spiritualitatea contemporaneităţii primenitoare. Teatrul romantic francez şi german, poezia şi drama în teatrul britanic, formulele romantice în teatrul italian, romantismul iberic şi cel rus se oferă ca imagine globală a unei mişcări literare, culturale şi doctrinare capabilă, prin generoasa perspectivă culturală a profesorului Ion Zamfirescu, să prindă — în sintetice forme — autori şi opere, curente şi mentalităţi, situaţii şi simptome ale ascensiunii spiritului uman prin arta teatrului. Drama romantică naţională este integrată firesc în circuitul romantismului european, specificîndu-se totodată măsura şi contribuţia autorilor români. Opera istoriografică a profesorului Ion Zamfirescu poartă astfel amprenta investigaţiilor pluridisciplinare : istoria, filologia, filosofia, sociologia, estetica şi psihologia, prinse în solide articulaţii, care au oferit demersului teatrologic prilejul desfăşurării unui spirit complex a unei culturi mobile, neliniştitoare, întinse, vaste. Romantismul pe meridianele lumii, valorile autentice şi deschiderile de orizont sînt examinate de autor cu adîncă erudiţie şi decantate cu spirit critic modern, sub «luminile» secolului nostru.

Teatrul romantic european, exhaustivă sinteză, adaugă edificiului istoriei universale a teatrului o *operă*, scrisă de profesorul Ion Zamfirescu cu sagacitate academică. Volumul ni-l înfăţişează în plină virtute şi efervescenţă ştiinţifică, la amiaza energiilor sale creatoare, participant la edificarea istoriei cunoaşterii româneşti într-un spaţiu al inteligenţei destinat civilizaţiei teatrului, consacrat umanismului şi adevărului.

ION TOBOŞARU

FLORIN FAIFER

Dramaturgia între clipă şi durată, Iaşi, Edit. Junimea, 1983, 172 p.

Florin Faifer îşi expune tranşant, încă din titlu, punctul de vedere: dramaturgia poate sta sub semnul clipei sau al duratei, ceea ce e valoros e şi durabil, ceea e conjunctural, schematic, piere ca şi clipa. Opinie fundamentală, veche de cînd lumea (neglijată, din cînd în cînd), pe care Florin Faifer o respectă cu un perfect simţ al echilibrului, cu personalitate, doar rareori, fie datorită caracterului subiectiv al analizei pe care o întreprinde (nu numai binevenit, dar şi necesar), fie din cauza eleganţei cu care comentează critic clipa dramaturgiei, această părere esenţială nu e suficient prezentă (fără a o nega, însă).

Pledînd pentru calitatea literară a dramaturgiei, pentru sustragerea ei din vremelnicie, citînd numele unor dramaturgi a căror valoare este recunoscută, autorul arată totodată, în prefaţa intitulată *Argument*, dificilul proces de trecere de la scriitura de existenţă limitată, la dramaturgia perenă şi conchide că, independent de împrejurările (diferite de altfel) care determină apariţia unei piese, «Piesele singure, pînă la urmă, sînt cele care decid» că «*dramaturgia* a început de la o vreme să resimtă, tot mai acut, nostalgia duratei», (afirmaţie pe deplin îndreptăţită, ţinînd seama de autorii şi operele de care se ocupă în paginile cărţii sale).

Florin Faifer aduce studiul creaţiei fiecărui dramaturg la o trăsătură caracteristică, pe care o analizează sub diferite aspecte, marcînd astfel modalitatea artistică a fiecărui scriitor, diferenţa specifică dintre anumiţi autori de comedie, de dramă, de dramă istorică (Teodor Mazilu — *Tandreţea mizantropiei* şi Ion Băieşu — *O mască rîde, o mască plînge*; Dorel Dorian — *Ingenuitate şi manieră* şi Horia

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lovinescu — *Jocul vieţii şi al morţii*; Paul Anghel — *Fervorile şi emfaza demitizării* şi Mihnea Gheorghiu — *Teatrul livresc. Istorii dramatice şi galante* ş.a.).

Autorul, pe lîngă ideile general cunoscute, pe care şi le însuşeşte, are idei originale pe care şi le argumentează şi completează, astfel fişa dramaturgului studiat (Paul Everac — *Gîlceava « eticului » cu « esteticul ». Şansa eseului dramatic*, Dumitru Solomon — *Etic şi politic în teatrul « filosofic »*; D.R. Popescu — *Climatul ambiguităţii* ş.a.).

Cartea, cu puţine pagini descriptive, îmbină analiza cu sinteza, punînd accentul pe analiză, vădeşte o bună cunoaştere şi înţelegere a fenomenului cercetat şi un interes dinamic pentru el. *Dramaturgia între clipă şi durată*, valoroasă culegere de cronici dramatice, se încheie cu o prezentare utilă şi informată a pieselor apărute în colecţia *Rampa*, colecţie de nivel estetic selectiv, care prin cuvîntul tipărit subliniază, încă odată, calitatea de literatură a dramaturgiei.

ANA MARIA POPESCU

VALENTIN SILVESTRU

Ora 19,30, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1983, 496 p., 53 il.

Cartea lui Valentin Silvestru, carte de istorie, teorie şi critică de teatru este « documentară şi afirmativă », dar şi polemică, polemică exprimată uneori direct, totdeauna prezentă în subtext, pe care o revendică natura permanent novatoare a artei, după cum apreciază însuşi autorul. *Ora 19*[30] e constituită din şase substanţiale capitole; autorul avansează de fiecare dată o idee teoretică pe care o ilustrează şi o susţine prin dense consideraţii asupra fenomenului teatral concret: cap. 1: *Ideea de repertoriu*; cap. 2: *Comedia ca o coadă de păun*; cap. 3: *Cîţiva autori dramatici*; cap. 4: *Arta regiei*; cap. 5: *Critica teatrală*; cap. 6 *Instituţii*.

Într-o spirituală şi informată prefaţă, intitulată comunicativ: « Scrisoare sub candelabru către un spectator de teatru, întocmită într-o seară la ora 19[30] », Valentin Silvestru pune de la început cartea sa sub semnul unor generoase concepţii. Teatrul e considerat « un fenomen de idei şi un receptacol, un focar iradiant », care contribuie la « creşterea caratului de omenie al lumii în care trăim şi la sporirea uneia dintre comorile spirituale ce ne aparţin tuturor ».

O carte bogată în informaţii, opinii, atitudine, concentrată prin caracterul ei aplicat şi prin capacitatea de sinteză deplin unitară în diversitatea capitolelor şi paragrafelor ce o compun. Documentarea vastă, adesea inedită, care implică şi, în acelaşi timp, depăşeşte timpul contemporan şi cadrul naţional, capătă viaţă prin uşurinţa şi verva cu care autorul « mişcă » documentul.

Succintele aprecieri asupra operei, însoţite de exemplificări, sînt, fiecare din ele, valabile pentru întreaga lucrare.

Astfel, se remarcă seriozitatea ideilor şi valoarea argumentului (în discuţia despre repertoriu, de exemplu, neagă ideea des vehiculată a repertoriului ideal — « de atîta idealitate universală ni s-ar apleca » — şi propune « un repertoriu optim »); este evidentă legătura organică dintre nivelul elevat teoretic şi bogăţia concretă a artei teatrale (de exemplu, referirile la comedie şi dramaturgi); sau originalitatea, profunzimea, ştiinţa de a crea noţiuni, de a impune concludent un fenomen teatral (de exemplu, *Sindromul mazilian*, *Conceptul Sorescu*).

Există o perfectă simbioză între capacitatea de a fixa şi surprinde aspectele teoretice, condiţiile de existenţă concrete, organizatorice — administrative, specificul teatrului românesc în context naţional şi universal, aspecte multiple în cadrul cărora se formează şi se dezvoltă personalităţi creatoare (de exemplu, capitolul despre regie) sau modalitatea precis definită de gîndire teatrală a autorului, care implică permanent existenţa unui spirit critic, o viziune de ansamblu asupra teatrului şi o cercetare concretă a sa, într-o constantă corelaţie dintre istorie şi contemporaneitate, naţional şi universal (de exemplu, capitolul despre critică).

Analiza unor spectacole de la Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », Teatrul Mic şi Teatrul Naţional « I.L. Caragiale » atestă, încă odată, vocaţia criticului Valentin Silvestru de a subsuma cronica unei idei centrale, pe care o lansează chiar din titlu.

Un bogat material, un corp de anexe solid, cuprinzînd index de nume, titluri, spectacole şi personaje încheie această carte, pe cît de serioasă şi cuprinzătoare, pe atît de interesantă, dinamică şi incitantă.

ANA MARIA POPESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONSTANTIN MĂCIUCĂ

Viziuni și forme teatrale, București, Edit. Meridiane, 1983, 272 p.

Recentul volum al lui Constantin Măciucă, reputat doctrinar al artei teatrale, se constituie ca un riguros demers teoretic, ca o meditație activă și o sumă de răspunsuri la interogațiile actuale provocate de fenomenul literar dramatic și, simultan, de creația scenică.

Ideile operei configurează statutul modern și actual al teatrului românesc în multiple deschideri integratoare, răspunzînd cu originalitate extensiunilor și redimensionărilor *faptului teatral*. Nobila formație umanistă a autorului se manifestă în fortificante demersuri pe magistralele literaturii dramatice, ale esteticii artei teatrale, ale unui întins cîmp socio-artistic, teritorii investigate cu savantă pătrundere și specifică rigoare aplicată, în tentative de cercetare exhaustivă demne de lauda incitantului volum ce poartă semnătura de marcă și de autoritate științifică a lui Constantin Măciucă.

Sistematizarea operei, palmaresul problematic, argumentele și motivările ideatice proiectează substanța și nucleul unei gîndiri fertile în sfera ideilor moderne despre ascensiunea și destinul teatrului românesc contemporan. Originalitatea demersului teatrologic este vizibilă în cercetările și rezultatele ei, în eforturile autorilor de a cristaliza concepte și de a reevalua statutul teoriei dramei și al teoriei spectacolului românesc, azi. Constantin Măciucă depășește judecățile de valoare elementare și elaborează *idei* ce urmăresc explorarea teritoriilor artei teatrale în reconfortante și iradiante deschideri.

Spirit innoitor în materie de teatrologie, autorul investighează în studiile lui modificările produse în structurile literaturii dramatice și ale teoriei teatrului, concomitent cu mutațiile vizibile în dinamica artei teatrale privite sub raportul *comunicării*. Panoramarea dramaturgiei contemporane în spiritul metodei genetice, raportarea cultului valorii la poezia dramatică în diversitatea formelor ei de manifestare, analiza fenomenului de pulverizare a dramei în incandescența spectacolului reprezintă contribuțiile teoretice și istorice ale unui teatrolog, autentic cercetător.

Direcțiile și tendințele dramaturgiei naționale contemporane sînt abstrase într-un sistem de idei și concepte riguros echilibrat, fizionomia literaturii dramatice este structurată într-o gramatică poetică aplicată, subsumată climatului metodelor critice specifice secolului XX. Considerațiile autorului sînt ample generalizări operante în mișcarea și ascensiunea dramaturgiei cristalizate în ultimele decenii. Interogațiile privind structura dramei, montarea expozeului dramatic pe verticala creației scenice, inovațiile ce adîncesc rosturile regiei în contextul spectacolului contemporan — însumează doar parțial demersul întins al unei cercetări de suplă și nuanțată metodă pe linia unor răspunsuri dense ce cultivă certitudinea și incertitudinea ca reflexe ale unei continue reflexivități. Construcțiile teoretice ale lui Constantin Măciucă deschid teritorii noi de investigație și alcătuiesc certele premise ale unei opere de durată și amploare.

Modalitățile de sistematizare ale teatrului românesc și de inserție a lui în circuitul universal al artei teatrale dovedesc cu prisosință spiritul și disciplina intelectuală riguroasă a lui Constantin Măciucă, autorul probantelor *Viziuni și forme teatrale* în spațiile culturii românești. Structura volumului, logica interioară a studiilor alcătuitoare, ținuta științifică și arta academică a comunicării, laolaltă, adaugă valori statornice unei incitante cercetări pluridisciplinare, de sorginte universitară.

ION TOBOȘARU

AMZA SĂCEANU

Clasicii nu vor să îmbătrînească, București, Edit. Meridiane, 1983, 358 p.

Lucrarea, în întregimea ei, este dedicată teatrului românesc. Îmbrățișează un larg context de aspecte, demersuri și atitudini: dramaturgie, știință și practică regizorală, artă actoricească, stări de spirit și programe de acțiune, procesualitate spectacologică, raporturi cu publicul, probleme de specific național și confluențe ale acestuia cu universalitatea fenomenului dramatic contemporan.

Autorul consideră că teatrul românesc și-a constituit o tradiție, cu un statut propriu și o bază sigură de clasicitate, nu doar prin fapte de repertoriu și de simplu pragmatism dramatic, ci și prin activități de ordin doctrinar. Mai precis: activități preocupate să înscrie forma de cunoaștere și de comunicare a vieții prin teatru în structuri durabile de spiritualitate și civilizație românească.

Cele patru părți constitutive ale cărții pun în lumină concepția despre teatru a patru dramaturgi reprezentativi: I.L. Caragiale, Camil Petrescu, Victor Ion Popa, George-Mihail

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Zamfirescu. Autorul nu conferă infailibilitate vreunuia din scriitorii amintiți; dar afirmă, cu motivări de rigoare, că în opiniile acestora există puncte amendabile. Subliniază, totuși, că în epoca în care s-au produs, aceste inițiative teoretice au avut în ele justificație și oportunitate. Reprezentau, în materie, forme de confruntare cu date și situații din problematica generală a vremei.

Pe de o parte, manifestările în cauză alcătuiesc un capitol de istorie. Prin prisma acestui capitol, putem citi cu mai multă documentare și mai mult discernămînt în fondul de conceptualitate al teatrului românesc. Pe de altă parte, ele avertizează, îndeamnă, solicită și mobilizează interesul în materie. Conceptualitatea în cauză nu reprezintă un domeniu revolut, bun doar pentru peleinaje și contemplații, ci un domeniu încă în acțiune, cu virtualități și resorturi vii, asupra căruia cultura românească de teatru se poate apleca mai departe, cu legitimitate și folos.

ION ZAMFIRESCU

V. E. MAȘEK

Literatură și existență dramatică, București, Edit. Meridiane. 1983, 212 p.

Estetica și teoria teatrală românească dobîndesc, cu cartea lui Victor Ernest Mašek, noi puncte de reper în direcția descifrării problemelor fundamentale ale dramaturgiei și artei spectacolului. Viziunea și instrumentarul metodologic al esteticii marxiste direcționează demersul critic spre o investigare coerentă și echilibrată a componentelor fenomenului teatral.

Volumul cuprinde trei mari secțiuni, care analizează «Ipostazele textului; literatura dramatică», «Ipostazele existenței dramatice: spectacolul» și respectiv «Ipostazele receptării: publicul și critica». Cîmpul de probleme enunțat în titluri este cercetat cu competență și cu o anume fervoare demonstrativă care oferă cititorului nu puține satisfacții de ordin intelectual. Prima parte a cărții avansează o sumă de ipoteze privind personajul, conflictul și regulile construcției dramatice, accentul căzînd însă asupra descifrării raporturilor dramaturgie-istorie, dramaturgie-context social-politic. Secțiunea dedicată spectacolului (poate cea mai substanțială sub aspectul deschiderii unor perspective inedite) aplică în domeniul esteticii teatrale o serie de principii de semiotică și teoria informației; raporturile pe care spectacolul le întreține cu textul dramatic sînt clarificate aici pe baze semiotice, într-o viziune obiectivă, care nu favorizează nici unul din termenii relației. Un alt capitol de maxim interes cercetează rolul pe care structura specifică a spectacolului, indiferent de conținutul său semantic, îl deține în procesul de adaptare a capacităților perceptive umane la ritmul de existență al acestui secol dominat de «explozia informațională». Ultima parte a volumului supune unei analize pertinente fenomenul de natură psihologică și socio-culturală al receptării, înțeleasă ca participare activă la actul artistic. Autorul se referă, pe de o parte, la «arta de a fi spectator» și, pe de altă parte, la responsabilitatea și funcțiile criticii de specialitate, la necesitatea unei întemeieri riguros teoretice a demersului critic, cu alte cuvinte la abandonarea «preferinței de gust» în favoarea «judecății de valoare».

Vedem deci că studiile din volum se înscriu, în mare măsură, între parametrii temelor tradiționale ale esteticii teatrului. Noutatea, incontestabilă, a cărții lui Victor Ernest Mašek constă în efortul susținut de clarificare a conceptelor, în coerența și ingeniozitatea discursului critic.

DANIELA GHEORGHE

AURELIU MANEA

Energiile spectacolului, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1983, 126 p.

Aureliu Manea optează pentru un alt mod de comunicare cu publicul larg, propunînd acestuia, nu un nou spectacol, ci lectura unei cărți. Aptă de a sintetiza și de a transmite experiența sa regizorală și în tentativă de a surprinde spectacolul modern în direcțiile sale fundamentale, aceasta reprezintă un act de prezență în contextul contribuțiilor actuale.

În prima parte, *Știința regiei*, autorul consideră că spectacolul contemporan reclamă necesitatea regenerării contactelor «vitale ale teatrului cu viața», arătînd că, prin prioritatea acordată «sensului estetic în afara celui

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

etic », aceste contacte slăbesc, se relativizează. Manifestîndu-și credința că teatrul se află în pragul unui nou realism Aureliu Manea susține ideea că orice spectacol este un « eseu » psihofilozofic despre condiția umană. Spectacolul născut din dezinteres față de problemele marii literaturi, neutilizînd descoperirile psihologiei, se alienează, distrugînd comuniunea celor două prezențe, actorul și spectatorul, ratînd inițiativele regizorului. Interpretul reprezintă instrumentul viu prin care teatrul și-a afirmat caracterul peren și de aceea singurul experiment pe care acesta îl permite și-l validează rămîne cel reprezentat prin actor. Grotowski, Peter Brook, moștenirea teatrului japonez exprimă valențele teatrului modern, deplasat în secolul XX pe reprezentare, în care « actorul este un instrument viu, iar regia se aseamănă aparatelor radar » și de reușita acestei colaborări depinde destinul ulterior al spectacolului.

A doua parte a cărții se constituie într-un *Jurnal pentru zece spectacole*, montate de acesta la diferite teatre din țară. Aureliu Manea își exprimă gînduri care au dus la materializarea acestor spectacole în care el și-a asumat o oarecare libertate față de text, folosindu-se de un privilegiu al regiei recunoscut în secolul nostru.

Partea a treia, *Memoria incertă*, analizează diferitele tendințe manifestate în teatrul contemporan. Într-un spectacol realizat de Brook, el observă manifestîndu-se alternativ « trăirea stanislavskiană » și « distanțarea brechtiană », întrucît spectacolul contemporan nu epuizează ca în alte perioade istorice un unic mod de comunicare. Construirea unui spectacol în care efectul de distanțare să predomine nu i se pare o soluție de adoptat, dar în schimb a reține ceea ce Brecht teoretizează în *Micul organon* îi apare ca indispensabil culturii omului de teatru modern.

Partea a patra este constituită din *confesiuni* și cuprinde un *eseu final sub formă de poem despre teatru*, în care « Bucuria să fie Miezul-Teatrului » și sensul epocii noastre să se regăsească în privirea oamenilor, iar spectacolul contemporan să se particularizeze prin modul în care actorii și regizorii, dăruindu-se, și-i asumă pe ceilalți, spectatorii.

Esența acestor comunicări degajă energiile spectacolului.

IOLANDA SOARE

SEBASTIAN BARBU-BUCUR

Filothei sin Agăi Jipei Psaltichie rumânească. I. Catavasier, București, Edit. muzicală, 1981, 510 p.

Cunoașterea și prețuirea realizărilor artistice ce aparțin marilor noștri înaintași, condiție sine qua non a înțelegerii valorilor autentice contemporane, constituie o preocupare de seamă și permanentă a cercetătorului de azi. În ansamblul acestor preocupări se înscrie apariția lucrării alcătuite de Sebastian Barbu-Bucur, rod al îndelungatelor sale preocupări privind tezaurul muzical bizantin. Intrînd în seria monumentelor de cultură, lucrarea — concepută în patru volume — va fi de folos nu numai muzicologilor și compozitorilor, ci și tuturor acelora « pe care îi interesează muzica veche românească și, implicit, istoria poporului român » (p. XI).

Volumul de față, *Catavasierul*, primul în serie, este alcătuit din cinci capitole și 67 de facsimile urmate de transcrierea muzicală în notație liniară.

În primul capitol se reconstituie genealogia familiei omului de cultură, modestul monah făuritor de cîntare în grai românesc, Filothei sin Agăi Jipei. Alcătuitorul *Psaltichiei românești* a fost fiul unui român « neaoș » ce a luat parte la conducerea treburilor Țării Românești, îndeplinind pe rînd înalte demnități. De asemenea, se înrudea cu marile familii boierești și chiar domnitoare românești cu profunde și sincere sentimente patriotice. Între acestea sînt menționate nume ca: Matei Basarab, Constantin Brâncoveanu, Constantin Cantacuzino Stolnicul, Udriște Năsturel. « Este imposibil — scrie autorul — ca în consensul acestor înrudiri viața și activitatea lui Filothei să nu fi cunoscut o înrîurire pozitivă » din care « nu lipsesc preocupările culturale și de participare la treburile țării » (p. 6) (înrudirile sînt documentate de cele 17 anexe).

În capitolul al doilea, « Filothei sin Agăi Jipei — omul și opera », se aduc argumente convingătoare privind ucenicia lui Filothei pe lîngă mitropolitul Țării Românești Teodosie, cărturar de prestigiu, de la care a învățat limbile : greacă, slavonă și latină, « fără de care nu și-ar fi putut realiza opera sa literară și muzicală » (p. 18). Prin serioasa pregătire lingvistică, liturgică și muzicală cîștigată în țară și la Athos, Filothei s-a străduit pentru triumful limbii române și a cîntărilor în grai autohton, fapt ce-l înscrie în șirul personalităților neamului românesc care luptau pentru independență și libertate națională.

Capitolul al treilea prezintă « opera literară », a cărei largă circulație a contribuit la luminarea neamului nostru. *Învățături creștinești* și *Floarea darurilor*, două traduceri făcute de Filothei din limba greacă, sînt lucrări ce l-au impus în lumea culturală a vremii și,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în zilele noastre, în atenţia cercetătorilor de artă românească medievală. Ambele traduceri au făcut obiectul unor îndelungate discuţii asupra autorului şi anului tipăririi lor. Sebastian Barbu-Bucur stabileşte paternitatea cărţilor în persoana lui Filothei; *Floarea darurilor*, cea mai veche şi mai gustată carte cu caracter popular care a circulat în întregul Orient şi Occident — 40 de ediţii apărute între anii 1474—1540—, fiind tradusă în limba română de Filothei care, din modestie, nu s-a trecut în pagina de titlu. O a treia, şi cea mai importantă lucrare, este *Catavasierul* practic, carte de strictă necesitate pentru cîntăreţii bisericii ortodoxe. Cuprinzînd textul tuturor catavasiilor de la sărbătorile mari de peste an, precum şi textul cîntărilor de la alte sărbători, cartea, tipărită în anul 1714, s-a bucurat de o largă răspîndire în ţările române, înregistrînd pînă la anul 1826 «cel puţin 38 de ediţii» (p. 31), dintre care opt româneşti. Ea constituie, alături de tipăriturile lui Antim Ivireanul, una dintre «primele încercări de înlocuire a limbii slavone la strană» (p. 32). Se face o paralelă între lucrările ce susţin edificiul culturii vechi româneşti: *Psaltirea Şcheiană* (secolul al XV-lea), Coresi, *Psaltirea slavo-română* (1577), Dosoftei, *Psaltire* (1680), la care se adaugă şi *Catavasierul* din 1714 a lui Filothei, marcîndu-i-se rolul hotărîtor în procesul de cristalizare a limbii române.

Al patrulea capitol este rezervat acţiunii de «românire» întreprinse anterior apariţiei *Psaltichiei româneşti*, precum şi rolului hotărîtor pe care l-a avut domnul muntean Constantin Brâncoveanu în promovarea muzicii psaltice în limba română. Este prezentat şirul tipăriturilor ce au avut loc în timpul lui Brâncoveanu, precum şi rolul acestora la fixarea definitivă a limbii române în cult. Prin înfiinţarea şcolilor de la Sf. Sava, Sf. Gheorghe Vechi, Colţea şi Şcoala Domnească, muzica psaltică în limba română a dobîndit un sprijin de primă importanţă.

Ultimul capitol al cărţii, al cincilea, este dedicat «operei muzicale» a lui Filothei, prezentării cu detalii a manuscrisului intitulat *Psaltichie rumânească*. Sebastian Barbu-Bucur insistă asupra rolului pe care l-a avut Filothei în acţiunea de tălmăcire a cîntărilor din greceşte în româneşte. După ce stabileşte locul şi data scrierii, autorul descrie manuscrisul, notaţia sa muzicală, precum şi izvoarele care au fost folosite de Filothei la alcătuirea operei sale muzicale, ajungînd la concluzia că, la compunerea lui, Filothei nu a folosit «nici o carte tipărită, ci numai traduceri făcute de el şi manuscrise româneşti existente în acea perioadă» (p. 64). Ocupîndu-se de conţinutul manuscrisului, de textele literare folosite, precum şi de autorii acestora, cercetătorul trece la analiza unor exemple muzicale luate din cîntările lui Filothei, comparativ cu originalele greceşti, revelînd multiplele modalităţi de «românire» la care a ajuns Filothei în alcătuirea manuscrisului. Redarea în limbaj muzical universal a operei lui Filothei, de către autorul volumului de faţă, este o continuare firească a muncii perseverente de cercetare şi transcriere duse în timp de I. D. Petrescu şi Gr. Panţiru.

Tipărirea acestei cărţi de Editura Muzicală reprezintă un act de importanţă culturală, care a fost distins de Academia R. S. România cu premiul pentru muzicologie «Ciprian Porumbescu».

MARIN VELEA

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

Hronicul muzicii româneşti, vol. V, Bucureşti, Edit. muzicală, 1983, 468 p.

Excepţional serial, *Hronicul muzicii româneşti* de Octavian Lazăr Cosma, distins, pe merit, cu un premiu al Uniunii Compozitorilor, s-a îmbogăţit recent cu volumul al V-lea, îndelung şi pe îndelete elaborat de autor. Întrucît perioada 1898 (anul *Poemei române* de G. Enescu) — 1920 (anul constituirii Societăţii Compozitorilor români şi a Operei din Bucureşti, anul versiunii a II-a definitive a *Simfoniei a III-a* de G. Enescu şi al dezbaterii din revista *Muzica* a problemei specificului muzicii româneşti) este de o mare complexitate, ea fiind, aşa după cum arată autorul, şi o adevărată «epocă enesciană», volumul al V-lea cuprinde numai «Viaţa muzicală» de atunci; «Gîndirea muzicală» şi «Creaţia muzicală» a timpului urmînd să fie dezbătute în volumele VI şi VII.

Prima parte a cărţii de faţă are în obiectiv «Consideraţiile generale» şi «Orizonturile estetice ale muzicii româneşti», iar cea de-a doua zugrăveşte, cu o extremă minuţie — încît aproape se epuizează toate sursele documentare — învăţămîntul muzical, arta interpretativă, vocală sau instrumentală de toate speciile (muzică camerală, corală, simfonică, operistică, operetistică, revuistică, de fanfară etc.).

În ce priveşte prima parte, sîntem în total de acord cu autorul, atunci cînd îi apără pe mai mulţi muzicieni români, în frunte cu Enescu, de pretenţia de a fi anexaţi la o altă cultură muzicală, în speţă cea franceză, arătînd pro-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fundul specific național al operei lor, legătura lor primordială cu «înriurirea melodiilor populare», ale «ethosului românesc» predominant în creația lor, în special în cea enesciană (p.17). Credem însă că, pe urmele unor păreri mai vechi, se exagerează importanța și influența pe care le-ar fi avut la noi procedeele impresioniste (p. 18 — 19); acestea ar trebui căutate nu în *Poemele simfonice* monopartite scrise în formă de sonată, formă repudiată de impresioniști, ci mai curînd în lieduri, balete și miniaturi, fie independente, fie grupate în suite.

Este excelentă, credem, corelarea, rar întîlnită încă, făcută de autor în chip perfect probant, între paralelismele elocvente dintre idealurile poetico-literare ale timpului și cele muzicale, surprinse în subtila lor osmoză reciprocă. Poate însă că *Simfonia a III-a* de Enescu nu *încheie*, ci, dimpotrivă, *deschide* un drum, care merge de la ea către *Oedip* și *Vox Maris*, așa după cum arată și Pascal Bentoiu în *Deschideri spre lumea muzicii*.

Subliniem deosebit și atenția dată de autor *tuturor* muzicienilor noștri de seamă din epocă. Un asemenea caz este cel al prezentării premierei operei *Petru Rareș* de Eduard Caudella (p. 313 — 315), cu atît mai binevenit, cu cît această foarte valoroasă creație a fost pe nedrept uitată sau neglijată de unele foruri (ca, de exemplu, Opera din București) și n-a fost nici măcar încă publicată integral!

Sublinierea «Epocii doinei» este și ea binevenită, chiar dacă pe alocuri se mai fac concesii unei teze depășite, care aplica mecanic la muzica noastră concluziile lui Béla Bartók (perfect valabile pentru muzica ungară) asupra unei pretinse opoziții «polare» între muzica țărănească și cea lăutărească — scăpînd din vedere *acculturația* mult mai tîrzie la noi cu muzica occidentală—, existența la români a unei importante muzici culte de tip bizantin, precum și a influenței orientale, lucruri pe care ungurii nu le-au avut, dar care au împiedicat și au întîrziat foarte mult la noi această posibilă, în alte împrejurări, «polarizare» (a se vedea și D. G. Kiriac, *Pagini de corespondență*, București, 1974, sau Gh. Ciobanu, *Lăutarii din Clejani*, București, 1969); de asemenea, ni se pare excesivă elogierea lui Tiberiu Brediceanu, armonizator tonal și nu modal al melodiilor populare și «partizan» și prizonier, adăugăm noi, al unor «aceloraşi reţete», care l-au făcut să se epuizeze rapid în ce privește mesajul său artistic; și, prin contrast, ne apare tot atît de excesivă prin asprime, diminuarea lui D.G.Kiriac pentru o așa-zisă «eterogenitate» și ...«inacurateţe», cînd este știut tocmai *modalismul* său, perfect adecvat melosului popular (p. 67 — 68).

Evidenţiem magistrala prezentare-evocare a anchetei din 1920 a revistei *Muzica* asupra specificului muzical românesc, cu precizarea, însă, că va trebui, la reluarea chestiunii în volumele următoare, să se țină seama și de foarte importanta rectificare făcută de Enescu în 1937 lui Onisifor Ghibu cu privire la *adevăratele* sale păreri despre muzica populară românească, păreri deformate de gazetari în două interviuri luate în 1912, dar reproduse *tale quale* și în *Muzica*, în anul 1921!

Am mai pomenit despre extraordinara sinteză documentară din partea a doua a cărții, căreia nu-i putem găsi un «pendant» în muzicologia noastră. Evidenţiem, în acest context, de pildă, excepţionalul tabel de la p. 387 al trupelor de operă, operetă și revistă din București (1898—1920), fără egal în muzicologia românească, sau prezentarea, iarăși fără egal, a unor «Personalități ale artei lirice», ca să nu mai vorbim de obiectivitatea zugrăvirii unor idiosincrazii discutabile, chiar cînd proveneau de la Enescu sau Jora (p. 303 — 304) sau a avatarurilor Operei din București (p. 306 — 338). Se pot semnala, desigur, și unele scăpări ale autorului: inexistența unui *Concert pentru pian în sol major* (!) de Brahms (p. 146), sau a unei operete *Vînt de libertate* (!) de Josef Strauss, aceea numindu-se de fapt *Vînt de primăvară* (p. 342), omiterea activității componistice a unor Aurel Eliade (p. 420) ori Oscar Spiresca (p. 433); că nu era «Racșa» ci «Rașca» sau că «Burinescu» era de fapt «Burienescu» (p. 435); dar numărul acestora este infim, ele pot fi corectate, și deci nu pot fi puse în balanță cu meritele de excepție ale cărții.

Încheind, ne reafirmăm opinia că acest monumental *Hronic al muzicii românești* marchează un *ev* în muzicologia românească, lucru confirmat din plin și de acest al V-lea său volum, astfel încît autorul poate spune cu mîndrie: «Ca muzicolog, nimic din ceea ce are legătură cu muzica nu mi-a rămas pe dinafară»!

CONSTANTIN STIHI-BOOS

OCTAVIAN NEMESCU

Capacitățile semantice ale muzicii, București, Edit. muzicală, 1983, 164 p.

Înregistrînd pulsul din cîmpul structuralismului, semanticii și lingvisticii (cap. I,) fie generalizat (Saussure, Chomsky, Levi Strauss, Greimas, Roland Bartes), fie individualizat, localizat — în muzică — (Ruwet, Nattiez, Hiller), autorul se detașează de toate aceste teorii inițiind un demers, am putea spune complementar celui propus de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pierce, de pildă, care ia în considerare doar raportul dintre semn sau semnificant și un obiect extralingvistic semnificat, în funcție de un interpretant. Întru rezolvarea ecuației sensului în muzică, Octavian Nemescu atașează problema semnificației la actul comunicării artistice, mizînd pe raportul dintre obiectul reperat de un semn și subiectul care interpretează semnul respectiv și care atribuie un sens comunicării, reacția față de semn (deci de obiectul desemnat) fiind o formă superioară a procesului de semnificație: «o teorie semantică ce ia în considerație, în ultimă instanță, și raportul dintre subiect și obiectul desemnat de semn, recunoscînd afectul drept ultima verigă în realizarea actului semantic, poate fi instrumentul optim de cercetare a oricărui tip și sistem de comunicare prin semne, surprinzînd actul semantic în intimitatea sa subiectivă». Pe aceste premise autorul elaborează o tipologie a codurilor (în baza cărora un semn poate repera un obiect sau o reacție) și o tipologie a semnelor. Dacă natura codurilor este fie sintactico-structurală or convențional-arbitrară, fie iconică, conjuncturală sau cauzală (Octavian Nemescu săvîrșind și o anume ierarhizare a lor în sensul superiorității creative a ultimilor trei tipuri), natura semnelor este abordată de pe platforma unei semantici în care reacția interioară a subiectului este referențială delimitîndu-se, astfel, categoria semnelor active de cea a semnelor reactive sau pasive.

Odată constituite criteriile și instrumentele de lucru, autorul trece la studiul exhaustiv (cap. II) al cazurilor și condiționărilor dintre clasele de relații privite ca funcții biunivoce și, apoi (cap. III), la analizarea capacităților semantice ale semnului muzical în funcție de natura codurilor amintite mai sus.

O metodologie adecvată explorării semnificațiilor unui text muzical presupune, după Octavian Nemescu, parcurgerea obligatorie a mai multor etape, începînd cu identificarea semnificațiilor implicite, trecînd prin analiza semnificațiilor exolingvistice (metamuzicale) și terminînd cu analiza celor explicite ale semnelor muzicale (cap. IV).

Dar poate că cele mai relevante (și vivante) idei se desprind din ultima parte a lucrării (cap. V) unde autorul comite o inedită incursiune diacronică și spațială în culturile muzicale pe care le compară și le raportează prin prisma predilecțiilor semantice. Stăruind asupra esenței de natură acustică (vibratorie) a lumii, Octavian Nemescu pledează indirect în sprijinul aserțiunilor unui Schopenhauer — «muzica relevă substanța intimă a lumii, exprimînd cea mai profundă înțelepciune» — sau Heidegger — «arta, și în special muzica, este superioară științei în actul de surprindere și de dezvăluire a esenței realității». Pledoaria autorului se rezumă însă la muzica primordială, transformată mai tîrziu în muzica umană și dominată, în cazul culturilor arhaice, de sentimentul «Eu»-lui colectiv care «realiza o comunicare de tip nonspectacular între Om și Natură». Octavian Nemescu urmărește în continuare avatarurile, cu puternice reflexe degradante, ale acestui «Eu» colectiv, deasemeni desacralizarea și democratizarea actului muzical, definind, în cele din urmă, noua formă a culturii muzicale (cristalizată odată cu Renașterea) ca pe una spectaculară ce încorporează doi factori participanți la actul comunicării: protagonistul — agentul activ și spectatorul — agentul pasiv.

Pasionanta aventură a autorului nu se încheie însă fără a sugera, chiar dacă indirect, prin decantare, anumite direcții, atitudini întru apropierea universalității în creație («descoperirea acelor vibrații ascunse ale lucrărilor, ale ființelor, ale plantelor») sau întru trezirea unor noi funcții ale actului artistic (transculturalitatea). Sînt posibile răspunsuri la o întrebare pusă din ce în ce mai des atît de creatorii, cît și de consumatorii de muzică: care sînt căile prin care putem depăși etapa actuală, aceea consecutivă unui Turn Babel al limbajelor muzicale.

LIVIU DĂNCEANU

DANA DUMA

Autoportretele filmului, Edit. Meridiane, 1983

Cartea Danei Duma ne introduce într-un domeniu de acut interes pentru cinefili și chiar pentru publicul larg: filmele care își propun drept subiect de meditație însuși cinematograful, cu toate trăsăturile sale complicate și contradictorii. artă și industrie, ficțiune și martor obiectiv al realității, divertisment și seismograf sensibil al marilor probleme contemporane. Filmele despre cinematograf sînt trepte întru cucerirea «conștiinței de sine» a acestei arte. Ele depun mărturie asupra dorinței cineastului de a se confesa, de a limpezi sensurile și scopurile profesiunii sale, etapele procesului de creație — sau pur și simplu de a descrie climatul studiourilor, mediul cinematografic (el însuși o mică lume, uneori pitorească, alteori dramatică).

Filmele despre film sînt relativ numeroase și își abordează propria artă din perspective diverse; Dana Duma întreprinde o necesară

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sistematizare, dedicînd capitole separate filmului « despre profesioniştii săi », « despre mitologia sa », filmului ca « autor al propriei sale istorii », « filmului — antologie » etc. Unul din capitolele cele mai interesante ale cărţii este destinat operelor care încearcă să se constituie într-o « artă poetică » a cineastului; sînt inserate aici analize scurte, dar substanţiale, ale cîtorva creaţii de referinţă în această direcţie: *8 1/2* al lui Fellini, *Totul de vînzare* al lui Andrzej Wajda, *Noaptea americană* de Truffaut ş.a.

Alegerea temei generoase a « autoportretelor filmului » îi oferă autoarei prilejul unei incursiuni de maximă utilitate pentru cititor în însăşi istoria şi (tangenţial) teoria cinematografului. Dana Duma schiţează o evoluţie a concepţiilor despre cinematograf în rîndurile artiştilor săi, dar şi în mentalitatea publicului, a istoriei sale bogate şi sinuoase, deşi desfăşurîndu-se abia pe parcursul unui secol. Se conturează în carte o imagine, inevitabil fragmentară, dar vie şi convingătoare, a unor fenomene specifice lumii filmului, de natură artistică, tehnică, ideologică, financiară: genurile cinematografice, curentele care au dominat diferite epoci, posibilităţile acestei arte de a deveni un instrument adecvat analizării lucide a realităţii şi a spiritului uman, mitul vedetei şi procesele de demitizare, relaţia regizor-actor-producător, mutaţiile survenite odată cu apariţia sonorului ş.a.m.d.

Vrem adică să spunem că volumul Danei Duma, departe de a se limita la o trecere în revistă a « filmelor despre film », vorbeşte cu competenţă şi pasiune despre arta cinematografică în genere, constituindu-se într-un binevenit act de cultură.

DANIELA GHEORGHE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

* * * *Enesciana*, vol. II—III, *Georges Enesco, musicien complexe* (sub red. Mircea Voicana), 1981, 247 p., 17 fig., 1 pl., 27 lei.

DUȚU ALEXANDRU, *European Intellectual Movements and Modernization of Romanian Culture* (Curentele intelectuale europene și modernizarea culturii române), 1981, 197 p., 8,75 lei.

* * * *Pagini de veche artă românească*, vol. IV, 1981, 178 p., 37 lei.

GRIGORE IONESCU, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, 1981, 711 p., 110 lei.

Acad. ȘTEFAN PASCU (sub red.), *Istoria gîndirii și creației științifice și tehnice românești*, I, *Din antichitate pînă la formarea științei moderne*, 1982, 391 p., 43 lei.

GRIGORE IONESCU și GHEORGHE CURINSKI, *Monumente de arhitectură din zona „Porțile de Fier"*, 1983, 93 p., 77 pl., 21 lei.

Institutul de Istoria Artei, *An Abridged History of Romanian Theatre* (Compendiu de istoria teatrului românesc), 1983, 191 p., 17,50 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX-ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
SYNTHESIS-BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE COMPARÉE
REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR
REVISTA DE FILOZOFIE
REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES
— SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE
— SÉRIE DE PSYCHOLOGIE
REVISTA DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE ȘI ARHEOLOGIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE D'ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 30, P. 1—112, BUCUREȘTI, 1984

c. 2430—Tiparul executat de Întreprinderea Poligrafică «Informația», București

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 35

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro